ŚWIAT KULIS

CZASOPISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM TEATRALNYM

WYDAWNICTWO TEATRÓW MIEJSKICH W POZNANIU

NAKŁADEM BIURA OGŁOSZEŃ „PAR“
POZNAŃ, ALEJE MARCINKOWSKIEGO 11 i UL. 27 GRUDNIA 18

BYDGOSZCZ, UL. DWORCOWA 72
KATOWICE, ULICA DYREKCYJNA 10
KRAKÓW, RYNEK GŁÓWNY NR. 46
LWÓW, ULICA AKADEMICKA 14
TORUŃ, ULICA SZEROKA 46
WARSZAWA, ULICA BRACKA 17

NUMER 6

TANI ANTYK.

Pewien młody Anglik, zapalony miłośnik sztuki, podróżował po Włoszech. U jednego handlarza obrazami w Wenecji odkrył on obraz Perugina z 1520 r.. który zakupił za śmiesznie niską cenę 6500 lirów. Lecz prawo włoskie zabrania wywozu dzieł starych mistrzów zagranicę. Jakże to zrobić? Wszak komora celna jest nieubłaganą. Na wszystko jednak jest sposób. Na starem płótnie wymaluje się portret Wiktora Emanuela III i obraz bez przeszkód będzie można przewieźć przez granicę.

Niecierpliwy nabywca natychmiast po przejeździe przez granicę zmył obraz. Rysy monarchy znikają.

Wygrana...

Lecz niezupełna.

Wraz z rysami króla znika też malowidło Perugina, po to, by ustąpić miejsca prtretowi Garibaldiego!...

WYMAGAJĄCY AMATOR SZTUKI.

Pewien amator sztuki zamówił u Simona Mathurina Lantary (1729—1778), pejsażysty fransuskiego, obraz, na którym miał się znajdować kościół. Nasz artysta, nie umiejąc rysować ludzkich postaci, starał się za wszelką cenę uniknąć wymalowania nawet jednego człowieka na obrazie.

Miłośnik, któremu Lantara przedstawił ukończone dzieło, był zachwycony prawdziwością krajobrazu, świeżością barw i prostotą wykonania, lecz, nie widząc żadnej postaci ludzkiej na obrazie, powiedział:

— Panie Lantara, pan zapomniał zupełnie o ludziach w swoim obrazie.

— Panie — odpowiedział malarz, wskazując na kościół — oni są na mszy.

— Dobrze, kupię ten obraz, gdy wyjdą z kościoła.

ROTSZYLD I TALLEYRAND.

James Rotszyld grał w ecarte z księciem Talleyrandem. W czasie regulowania rachunku Rotszyldowi wypadł z ręki luidor i potoczył się pod krzesło. Rotszyld schylił się i począł szukać za swoją zgubą. Widząc to Talleyrand, wyjął z portfelu bilet 500 frankowy, zapalił go od świecy, stojącej na stole i powiedział z prostotą:

— Pan pozwoli, że poświecę panu.

WŁAŚCIWA WARTOŚĆ WYMIENNA.

Generał jednej z walczących armij sprzymierzonych dostał się do niewoli chińskiej. Wszczęto więc rokowania o jego wymianę. Parlamentarz sprzymierzonych udał się do Chińczyków i zaproponował za generała wymianę czterech majorów chińskich, których poprzednio wzięto do niewoli.

— Żartujecie chyba — odpowiadają Chińczycy.

— Dodamy do tego czterech pułkowników.

— I to za mało.

— Za mało? Czego więc żądacie?

— Żądamy dwunastu puszek mleka skondensowanego — odpowiadają z powagą Chińczycy.

METAFIZYKA.

Hipolit Taine tłumaczył pewnej damie dworu Napoleona III niektóre zagadnienia metafizyczne. Między innemi zadał jej poważne pytanie:

— Jak np. wyobraża sobie księżna pojęcie miłości w przestrzeni?

Zapytana lekko trzepnęła się po krynolinie i odpowiedziała:

— No, naprzykład w huśtawce, hamaku...

Taine nie nalegał więcej.

W KAŻDYM RAZIE POMOŻE.

Sarah, księżna Malboroug, przynaglając pewnego dnia chorego męża do wzięcia lekarstwa, zawołała ze zwykłem u niej uniesieniem:

— Umrę książę, jeżeli to lekarstwo ci nie pomoże.

— Niech książe pan zażyje to lekarstwo — powiedział obecny przy tem doktor Garth — przyniesie ono panu pożytek w tym, czy owym sposobie.

ZAPEWNIONA ŁASKA.

W XVIII wieku pewien pobożny uczony kazał sobie sporządzić drzeworyt, wyobrażający jego osobę w klęczącej postaci u stóp krucyfiksu. Z ust uczonego ulatywały słowa następujące: „Panie Jezu, czy mnie kochasz?“ Na co z ust Jezusa wychodziła odpowiedź w te słowa ujęta: „Illustrissime, serenissime, bardzo uczony Sigerusie, poeto laureacie jego cesarskiej mości, rektorze uniwersytetu w Wirtemberdze, tak, kocham cię.“

OFIARA ZAMIŁOWANIA DO ŚPIEWU.

W Anglji zapał do śpiewania w chórze jest rzeczą powszechną wśród młodzieży. Pewnego razu ktoś spotkał młodego człowieka, który w chłodny, mglisty wieczór siedział na schodach mostu westminsterskiego.

— Co pan tu robi? zapytał go znajomy przechodzień. — Łapie pan ryby?

— Nie, pragnę „złapać“ katar, bo jutro śpiewam na chórze, jako basso profundo.

REPLIKA.

Pewnego razu Wolter grał w karty z pobożną damą, kiedy wybuchła burza. Nabożnisia poczęła się modlić i żegnać, twierdząc, że lęka się być w takim momencie w towarzystwie bezbożnika, którego Bóg lada chwila może porazić gromem. Wolter, oburzony powstaje i mówi:

— Niech pani wie, że w jednym moim wierszu powiedziałem więcej o Bogu, niż pani przez całe życie o Nim pomyślała.



Wł. Roguski: Stanisława Wysocka

W wirze astralnym

(O Stanisławie Wysockiej)

Gdy w Krakowie jak pożar szalałaś w Hamlecie,
Jakby w astralnym wirze, siedziałem w parkiecie.

Wtedy zgrzebne me życie, omdlałe i znojne,
Zmartwychwstało w Twej wizji — przepastne i hojne.

Odtąd giest Twój strzelisty, idący w bezmiary,
Był niebieskiem zarzewiem i szkarpem mej wiary.

Dzisiaj mieszkasz w Poznaniu i lśniącą ulicą
Chodzisz jak branka miasta, odjęta winnicom.

Cud szóstego stworzenia Twe losy urzeka,
Płoniesz odwieczną żądzą, by zgłębić człowieka.

Wiecznie spragnionem sercem śnisz wiecznie o scenie,
O jakiejś magją boską dotkniętej arenie.

* * *

A jest takie pragnienie jak cichy szept skargi,
Jak przywarcie do krzyża spiekłej w modłach wargi.

Zenon Kosidowski

# ŚWIAT KULIS

CZASOPISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM TEATRALNYM



WYDAWNICTWO TEATRÓW MIEJSKICH W POZNANIU

ROK II — NUMER 6

ŁĄCZĄC SIĘ Z OGOLNYM HOŁDEM SKŁADANYM WIELKIEJ ARTYSTCE,

STANISŁAWIE WYSOCKIEJ

W DNIU JEJ JUBILEUSZU NAJSZCZERSZE ŻYCZENIA

DALSZYCH TWÓRCZYCH LAT NA CHWAŁĘ SZTUKI NARODOWEJ, WYRAŻA

REDAKCJA „ŚWIATA KULIS“

Stanisława Wysocka

Muzyka, literatura, plastyka i sztuka aktorska są to tylko odmiany ludzkiej twórczości, różniące się kryterjami technicznemi. Kto chciałby je uszeregować hierarchicznie, nie rozumie ich ukrytego nurtu i nie odczuwa ich prażródła wiekuistej ludzkiej tęsknoty za boskością. Za niemi czają się w jednakowym stopniu dzieje ludzkiego krzyku za człowieczeństwem, odwiecznej żądzy poznania tajemnicy życia, niewysłowiony zachwyt w obliczu kosmosu i łkanie tysiącznych pokoleń, ginących kolejno w niewiadomych sferach. Nie zdaje sobie sprawy, iż prawdziwe dzieła twórcze tworzy nie artysta, nie poeta i nie aktor — lecz nadewszystko człowiek w szczytowym tego słowa wyrazie, człowiek, który w swych duchowych bojach skupia pragnienia, dążenia i przeżycia wszystkich ludzkich pokoleń, że przynosi nam światło ducha kosztem własnego szczęścia i własnego życia.

Sztuka aktorska tak pojęta, stanowi dynamiczny czynnik w pochodzie ludzkiej kultury, a zarazem zdarza się niezmiernie rzadko. Nadając problemom człowieczeństwa widzialne kształty na scenie, aktor przyczynia się do pogłębienia naszej samowiedzy, uświadamia nam pełnię i mistyczny sens ludzkiego życia.

Twórca siłą swego instynktu nieśmiertelności boryka się ze śmiercią, chce ją przezwyciężyć, pozo-

stawiając trwałe dzieła, odporne na doczesną znikomość. Nic przeto dziwnego, że sztuka jest znaczona piętnem najbardziej przejmującego tragizmu. Po całożyciowym trudzie aktora nie pozostaje nic trwałego: gdy odchodzi, faluje tylko nieuchwytna aura wspomnień i legendy, aż wreszcie i ona zanika. Sztuka aktorska jest bezosobista, najbardziej anonimowa ze wszystkich sztuk. Bezimiennie przetwarza się w wartości wspólne i jak mówi Asnyk:

„Powszechny skarbiec duchowy [zbogaca,
Z którego każdy czerpie i korzy- [sta".

Społeczeństwo odczuwa instynktownie ten osobliwy tragizm a równocześnie ogrom dobrodziejstwa, jaki płynie dla jego przeżyć z przeduchowionego giestu aktora — to też żywiołowo oddaje cześć jego sztuce, szczególnie w chwilach tak uroczystych, jak w dniu jubileuszu długoletniej pracy na scenie.

35-lecie pracy artystycznej Stanisławy Wysockiej jest świętem kultury polskiej. Z jej nazwiskiem łączy się bowiem świetny rozdział historji teatru i samoobrony kultury naszej wobec niecnych zakusów zaborczych. Stanisława Wysocka zalicza się w poczet tych wielkich, twórczych postaci scenicznych, na których czele kroczy Helena Modrzejewska, otoczona blaskiem legendy i aureolą uwielbienia. Całe jej życie, poświęcone teatrowi, znamionuje ten charakterystyczny niepokój i napięcie wysiłku, tak typowe dla ludzi, opętanych pasją twórczą. Nigdy nie uganiała się za czczym blaskiem i blichtrem sławy, lecz zapatrzona w ostateczny cel dobycia ze swych postaci akcentu boskości, borykała się z opornem tworzywem sztuki scenicznej. Cechy jej twórczości charakteryzuje zdanie Żeromskiego z prologu „Róży" — „Spojrzyjcie w czarne lustro moje i wzmóżcie się obrazem jego, czem człowiek być może, czem nie jest, czem był niegdyś i czem być może". W jej żywiołowej i wewnętrzną intuicją prześwietlonej grze łączy się piękno i lotność giestu z żarliwą siłą wyrazu. Role jej składają się z tysiącznych nieuchwytnych, świetnie podpatrzonych, mikroskopijnych giestów rąk, głowy, drgnień mięśni, oblicza i powiek. A żaden z tych szczegółów nie jest dowolny lub kapryśny, każdy bowiem stanowi nieodzowny, świadomie użyty środek do stopniowego pogłębienia kreowanej postaci. Osięga ten cel dzięki precyzyjności swego talentu. By jednak te rozproszone szczegóły w jedną nierozerwalną całość połączyć, na to trzeba jeszcze wiązadła wewnętrznego. Jest nim u Wysockiej prawdziwy z Bożej łaski dar twórczy, ten nader rzadki na scenie dar, który ją wynosi ponad tłum, sprawiający, że artystka, unicestwiając swoją a przeżywając obcą indywidualność, mimo to pozostaje sobą. To też z jej wspaniałej gry wyłania się zawsze ludzka dusza, drgająca w swej nagości, odarta z osłonek, nieubłaganie zdradzona do dna swego upadku i upodlenia, albo też z niewymowną miłością wzniesiona na wyżyny chwały wiekuistej w swych szlachetnych porywach bohaterstwa i świętości. Ale zawsze, bez względu na charakter roli, gra jej wybrzmiewa apoteozą człowieczeństwa. W rozmowach i artykułach swoich Wysocka stale podkreśla to najszczytniejsze i wyłączne zadanie sceny: ucieleśnienie człowieczeństwa. Bo scena, która zapomina o tem ostatecznem zadaniu, zawsze schodzi na bezdroża, zapełnia wewnętrzną próżnię przerostem literatury, dekoracyjności lub reżyserji. Protagonistą

na scenie musi być aktor-człowiek. Scena musi dostosować się do tego zadania. Nie powinna dać iluzji rzeczywistości przez plastyczne i drobnostkowe uwydatnienie szczegółów, lecz służyć ma jedynie jako tło i środek do uwypuklenia akcji. Jako całość kompozycyjna, zamknięta w sobie, będąca inkarnacją nastrojowej atmosfery sztuki, tylko linją i barwą, abstrakcyjnie zestrojoną, winna wytwarzać odpowiedni nastrój i sugerować widzowi te wrażenia, które są nieodzownie potrzebne dla pełnego zrozumienia aktora-człowieka.

Pochłonięta całkowicie pasją i ukochaniem sceny, Wysocka w życiu codziennem jest milcząca, jakby ponuro zamyślona, wywołująca niepokój i zakłopotanie u wszystkich, którzy się z nią zetknęli. Jest to już los niezwykłych indywidualności. Wybitny krytyk dr. Stefan Papee tak ją w swej świetnej monografji charakteryzuje: „Wysocka, wyniosła, mocna postać, twarz wyrazista, wielkie czarne oczy, usta nieco przycięte, zdradzające siłę woli i upór, ogromne sploty kasztanowych włosów, ruchy opanowane, powolne, kroki ciężkie, głos o tonach głębokich i niskich, posłuszny, giętki, dźwięczny, posągowość i chłód, a w sercu, zawsze młodem i gorącem, entuzjazm dla poezji i teatru, głębokie przejmowanie się rolą, tragiczne odczuwanie cierpienia i wprost wyjątkowy kult dla aktora i sztuki aktorskiej“.

Ktokolwiek miał szczęście widzieć Wysocką w jej małym, lecz artystycznie umeblowanem mieszkaniu, jak krząta się wśród stylowych brzozowych mebli, jak siedzi na ogromnym tapczanie z kotem na kolanach, wyniósł z tych wizyt niezapomniane wrażenie. — Temat rozmowy stanowi zawsze teatr, temat roztrząsany z niezwykłe głęboką żarliwością i pasją. Wysocka zawsze małomówna, powściągliwa, ożywia się i z młodzieńczym zapałem, zdradzającym fanatyczne ukochanie teatru, rozwija swoje poglądy.

Lecz poza tem odkryjemy jeszcze inną rzecz. Przekonamy się, że pod zewnętrznemi pozorami ukrywa artystka wielką dobroć serca, życzliwość i patrjotyzm. Dowody swego patrjotyzmu, niemal fantastycznego, dawała w swojem życiu kilkakrotnie. Trzykrotnie groziło tem, że polska scena straci Wysocką na zawsze. Już jako młodziutka aktorka otrzymała propozycję do wstąpienia na scenę teatru rosyjskiego. Podczas gościnnych występów w Teatrze Polskim w Poznaniu w r. 1904 lożę prosceniową zajęli aktorzy teatru niemieckiego, którzy tak byli olśnieni jej grą, że dyrektor zaproponował jej wstąpienie na scenę niemiecką. Aby się wyuczyła języka niemieckiego, chciał ją na koszt teatru wysłać na dłuższy czas do Niemiec. Wreszcie podczas jej występów gościnnych w Jugosławji w roku 1921 zaproponowano jej objęcie reżyserji i kierownictwa szkoły dramatycznej. Wysocka te propozycje odrzuciła, ponieważ celem i marzeniem jej życia była zawsze praca dla kultury polskiej. Podczas swego pobytu w Kijowie pracowała społecznie, chroniąc polską młodzież od wcielenia do wojska rosyjskiego.

Wspaniała i niezwykle urozmaicona była praca artystyczna Stanisławy Wysockiej. Ale zarazem żmudna i trudna. Trwało dość długo, zanim los zaczął jej sprzyjać i pozwolił na zrealizowanie najwyższych aspiracyj artystycznych. Jako szesnastoletnie dziewczę, z głową pełną marzeń i nadziei, wstępuje w r. 1895 w Petersburgu do teatru Puchniewskiego, gdzie je-

dnak nie było mowy o rozwinięciu talentu. Po pracy na scenie lubelskiej w latach 1896—7 i 1897—8, a potem w Warszawie w r. 1898—9 przeniosła się do Poznania, gdzie pod dyrekcją doskonałego dyrektora Rygiera poraz pierwszy zabłysnął jej talent w latach 1899 do 1901. Powierzono jej wtedy odpowiedzialne role Desdemony w „Otellu“ i Marylki w „Sobótkach“ Sudermanna. Swoją karjerę artystyczną rozpoczęła Wysocka, jak widzimy w Poznaniu. Okres kulminacyjny jej sztuki przypada na pobyt w Krakowie od r. 1901—1911 za dyrekcji Józefa Kotarbińskiego i później Solskiego. Talent jej zapłonął w całej pełni w takich rolach, jak Maryla w „Dziadach“ i Jagienka w „Krzyżakach“. Triumf święciła w dwóch komedjach Zapolskiej, w „Mężczyźnie“ i „Tresowanych duszach“, w „Chwaście“ Józefa Blizińskiego oraz w „Śnie nocy letniej“ Szekspira. Po imponującej grze w „Małym Eyolfie“ Ibsena wysuwa się Wysocka na czoło polskich aktorów, a zarazem staje się jedną z najdoskonalszych ibsenistek. Nie sposób wymienić tu długiego szeregu świetnie kreowanych ról, które następują, wypada tylko wspomnieć „żonę“ z „Nieboskiej Komedji“ Krasińskiego, „Muzę“ z Wyzwolenia“ Wyspiańskiego, tytułową rolę z „Matki“ Przybyszewskiego, „Balladynę“, Judytę z „Księdza Marka“, „Monnę Vannę“ z dramatu Maeterlincka, Alteę z „Meleagra“, Pallas z „Nocy Listopadowej“ Wyspiańskiego, Jewdochę z „Sędziów“ Wyspiańskiego, Rozę Wenedę, Amelję z „Mazepy“, tytułową rolę „Róży Bernd“ Hauptmanna, Rebekę West z „Rozmersholm“, Helenę Alwing z „Upiorów“ Ibsena, i Klitaimestrę z „Dziejów Orestesa“ itd.

W latach 1911—12 udaje się na gościnne występy do Warszawy i Łodzi, raz poraz występując nadal w Krakowie. W tymże sezonie zagrała poraz pierwszy Matkę Makrynę Mieczysławską na prapjerze „Legjonu“ Wyspiańskiego, która odbyła się 28 września 1911 r.

W styczniu r. 1913 na inauguracji Teatru Polskiego grała żonę w „Nieboskiej komedji“ Krasińskiego. W tymże roku odniosła niebywały sukces na gościnnych występach w Zagrzebiu jako Judyta i Elektra.

W roku 1914 daje gościnne występy w teatrze lwowskim, gdzie poraz pierwszy wystąpiła w roli Hamleta, budząc sensację nowem i nieoczekiwanem ujęciem roli.

Wojna zastała Wysocką w Kijowie, gdzie stale przebywała u swego męża lekarza Grzegorza Stanisławskiego. Skupia więc naokoło siebie inteligencję polską i zakłada teatr „Studja“, w którym pracuje z powodzeniem w latach 1915—16 i 1916—17. Wystawiała tylko sztuki o wysokiej wartości literackiej, jak Ibsena, Maeterlincka, d' Annunzia, Korzeniowskiego, Moliera, Słowackiego, Fredry, Corneillea i Wyspiańskiego. Następnie po zlikwidowaniu swego teatru, występuje tamże w „Teatrze Polskim“ pod dyr. Rychłowskiego, a potem na zlecenie Polskiego Komitetu Wykonawczego zakłada „Państwowy Teatr Polski“, który jednak niedługo się utrzymał. W r. 1920 występuje gościnnie w Krakowie i Poznaniu, w r. 1921 daje powtórnie gościnne występy w Zagrzebiu. W r. 1923 wraca do Krakowa, gdzie pozostaje przez dwa sezony. W r. 1925 występuje gościnnie w Teatrze Nowym w Poznaniu w „Głazie granicznym“ Zegadłowicza. W sezonie 1926—7 prowadzi razem z Ryszardem Wasilewskim teatr w Lublinie, a już w następnym sezonie widzimy ją znowu w Teatrze

Nowym w Poznaniu, reżyserującą „Betsabe“ Zegadłowicza. — Od roku 1927 pracuje w Teatrze Polskim w Poznaniu, gdzie jako reżyserka wywarła dobroczynny wpływ zarówno na podniesienie się jak i dobór repertuaru. Siła talentu Wysockiej zabłysła w całej pełni w roli Matki w „Niespodziance“ Roztworowskiego i Dyrektorowej w „Teatrze wieczystej wojny“ Jewreinowa, w rolach, które żywo jeszcze mamy w pamięci.

Wysocka przepojona najszczytniejszą tradycją teatralną, którą odziedziczyła niejako po Helenie Modrzejewskiej, wychowała całe zastępy młodej generacji aktorskiej, a sceny na których występowała, potrafiła ożywić głębokim kultem dla poezji. Jej nawskroś indywidualny i głęboko przemyślany pogląd na zadanie teatru oraz wirtuozowstwo reżyserskie predestynują ją na rolę odnowicielki teatru, przeżywającego dziś tak ciężki kryzys artystyczny.

Zenon Kosidowski.

Refleksje

„Czuję, czułem, poczuję“ — we wszystkich czasach słowo „czuć“ odmienia się w teatrze, który obecnie wzbudza tyle niezadowolenia i utyskiwań. W teatrze „czują“, tylko źle widocznie uzewnętrzniają to swoje czucie, skoro nie udziela się ono tym „po drugiej stronie“, iż ośmielają się podnosić głos niezadowolony, często ostro krytykujący i aż wdzierający się brutalnie do duszy danego X-a.

Gdzież przyczyna tego zjawiska? Coś popsuło się widocznie po jednej i po drugiej stronie. Mieliśmy ongi jeden z najlepszych teatrów w Europie, mieliśmy aktorów, którzy mogli zaćmić wszystkie europejskie sławy — i mieliśmy widzów, którzy szli do teatru, jak do świątyni, z duszą naiwną, wrażliwą i głęboko czującą.

Dziś nastąpiła zupełna przemiana wartości. Dlaczego? Oto dawny aktor dramatyczny czuł się cząstką całości, żył w zaczarowanej krainie fantazji, tworzył wyobraźnią, podporządkowywał swoje ja wcielanej postaci, stawał się przez to plastyczny — dawał człowieka z ciałem i duszą. Widz musiał mu wierzyć, był nim oczarowany.

Lecz przyszedł wróg, który zniszczył to wszystko. Wróg, który może u nas mniejsze, aniżeli gdzieindziej poczynił spustoszenia, gdyż w okresie swego najmocniejszego panowania spotkał się u nas z romantyzmem, który, kwitnąc z przyczyn czysto patrjotycznych, nie pozwalał polskiemu aktorowi stać się bezwzględnym hołdownikiem nowego władcy.

Władcą tym był naturalizm. Aktor dawniejszy szedł od swojego ja do duszy wcielanej postaci; naturalizm dawał wzorki gotowe z zewnątrz, aktor uczył się kopjować życie, podpatrywać otaczających go ludzi, ich przyzwyczajenia, czysto zewnętrznie, bez zastanawiania się nad ich duszą i przeładowywał odtwarzane postacie olbrzymią ilością niepotrzebnych gestów, przyczem zatracał kontury duchowe i cielesne i oduczał się pięknego mówienia. Widz z początku bawił się, że tam na scenie, tak dobrze udają tych z życia a gdy się z tem oswoił, zaczął się nudzić potrosze a w końcu zobojętniał.

Teatr nasz, który na szczęście nigdy do szczytu naturalistycznego nie doszedł, stanął na rozdrożu

i nie wie dokąd ma pójść, w którą stronę się zwrócić. Wyrobił się pewien szablon, dużo dziwnych terminów, któremi operuje, ale żadnego pojęcia o tem jaka jest różnica pomiędzy wcielaniem harmonijnego i pięknego człowieka z duszą i ciałem a naturalistycznem odtwarzaniem człowieka. Najgorsze zaś jest to, że mamy całe mnóstwo X-ów, którzy w żaden sposób nie chcą się poczuć cząstkami jakiejś całości, lecz chcą być jednostkami całkowitemi. A przecież teatr musi być rezultatem jednej woli, jak wystawiany w nim utwór jest rezultatem jednej woli twórczej, inaczej bowiem przepadnie harmonja. Teatr jest orkiestrą symfoniczną a nie popisem oddzielnych głosów.

Naturalizm nauczył aktora operować intuicją. Zapasik zewnętrznych szczególików, z którymi bystre fale intuicji, podczas trwającego widowiska, pozwolą udawać człowieka, oto wszystko na co zdobywa się większą część współczesnych aktorów. A przecież intuicją nie zawsze bywa czynna, są momenty, gdy ona zasypia w człowieku — także więc wówczas sobie poradzić? Intuicja jest nieodzownym pomocnikiem, ale praca twórcza aktora odbywać się powinna w samotności, na próby powinno się przynosić rezultaty tej pracy, aby dać możność reżyserowi dołączać się do ogólnej harmonji; to co pokazanem zostaje następnie widzowi, powinno być dziełem skończonem, świadomem, opanowanem.

Z teatrem jest widocznie bardzo źle. Najlepszym tego dowodem jest ta wielka liczba reformatorów, którzy ze wszystkich stron dążą z ratunkiem. Każdy podaje swój sposób, za pomocą którego ma odrodzić teatr a z tego wszystkiego powstaje coraz większy chaos. Mówi się dużo, pisze jeszcze więcej, a nic się nie robi w tym kierunku. Teatr sobie gra, publiczność go zapełnia, bo cóż jej innego zostaje do zrobienia — a głosy reformatorów pozostają głosem wołającego na pustyni.

I tego stanu rzeczy się zmienić nie zdoła, dopóki nie odezwie się głos tego, którego spieszą odradzać. Odrodzenie teatru może się począć tylko w łonie samego teatru. Nie można przecież uzdrawiać kogoś, kto nie chce być uzdrowionym, a teatr jeszcze nie czuje potrzeby uzdrowienia, bo intellekt w nim drzemie, a intuicja, wprawdzie bardzo osłabiona, ale jeszcze działa.

Teatr odrodzony, teatr przyszłości będzie bezwątpienia teatrem intellektualnym, w przeciwieństwie do dzisiejszego, intuicyjnego. Czy do tego typu teatru nie trzeba będzie wychować nowego pokolenia aktorów? Bezwątpienia, że znaczna część aktorów dzisiejszych ma wszelkie dane, by przy narzuceniu sobie pewnej dyscypliny stać się podwaliną teatru tego typu. Teatr w przyszłości wymagać będzie olbrzymiego wyszkolenia duchowego i cielesnego, świadomego opanowania tego instrumentu, którym jest ciało aktora, jego głos, jego gest i ruch. Teatr w przyszłości wymagać będzie odrzucenia utartego szablonu a tworzenia metody sztuki aktorskiej. Teatr jest teatrem a nie kopjowaniem życia. Sztuka bierze swój początek od czystej natury a życie naturę spaczyło; we wszechświecie wszystko jest oparte na rytmie a więc i człowiek powinien być istotą rytmiczną — życie zrobiło go arytmicznym. Każdy odłam sztuki ma swoją wypracowaną metodę, system, tylko sztuka aktorska żyje podaniami, które z pokolenia na pokolenie przechodzą coraz bardziej spaczone, pokręcone plotka-

mi, blagą, dodatkami rozmaitych, mniej lub więcej, ciekawych indywidualności aktorskich. Najciekawsze zaś jest to, że w teatrze dzisiejszym zabiera głos każdy, tylko ten, który jest główną osią sztuki dramatycznej, to jest aktor, nie ma nic do powiedzenia.

Mówił dużo malarz dekorator, aż nareszcie doszedł do tego, że trzeba krzyczeć: „precz z wystawami obrazów na scenie". Zrozumiano, że dekoracja powinna być tylko tłem dla aktora, bez którego niema sztuki dramatycznej, gdyż on przedewszystkiem jest teatrem.

Niech gromy niebieskie nie spadną na głowę piszącego śmiałka, ale i bez autorów dramatycznych teatr mógłby się obejść ostatecznie, ale bez aktora nigdy.

Któż zatem może odrodzić teatr? Tylko aktor.

Trzeba przyznać, że dziś, gdy wszystkie wysiłki skierowane są ku materjalnemu poprawieniu bytu i zdobywaniu środków egzystencji, chwila po temu niezbyt sprzyja. Ale może dobrze by było oderwać się nieco właśnie w tym czasie od szarzyzny życia i narzucić sobie tę ideę. Powstała instytucja, która ogniskuje w sobie wszystkie interesy aktorskie; łatwo by jej przyszło zrzeszyć, jeżeli nie wszystkich, to przynajmniej chętnych, skłonić do wspólnej pracy, zainteresować dyskusjami, zmusić do myślenia.

Aby teatr stał się teatrem, aktorstwo musi stać się kastą, odgrodzić się od żrącej, jak rdza, szarzyzny codziennego życia, po to, aby módz tym, którzy w niej toną, dać chwilę odpoczynku, chwilę piękna i fantazji.

Są dwie placówki, których poziom jest probierzem kultury danego narodu; to teatr i szkoła. Jakaż więc wielka na was spada odpowiedzialność — o aktorzy! Tylko praca duchowa, pod kontrolą intellektu, może dać radość twórczą, radość, której obecnie w teatrze zupełnie się nie wyczuwa. — odrabianie przykrego obowiązku, który daje byt i jest chęć jaknajprędszej ucieczki od tego obowiązku. Dusza podświadomie wyczuwa, że to wszystko, co się robi, nie jest tem, coby się robić powinno, czuje ona niesmak, zawstydzenie, a nie mogąc znaleźć wyjścia z tego, spieszy się, aby zbyć, i uciec od życia, bo dziś nie fantazja jest zdolna dać aktorowi zadowolenie, ale codzienne życie, nie potrzebujące wysiłku mózgowego i dające pociechę, że wszyscy w niem są tacy sami.

Odrzucenie osobistych ambicji, egoizmu w stosunku do innych, poczucie siebie jako ogniwa w łańcuchu całości, to są niezbędne warunki rozwoju teatru. Kto więcej umie, powinien uczyć mniej umiejących, każda prawdziwa twórczość wymaga mrówczej pracy nad sobą, ciągłego doskonalenia siebie, wymaga pokory, czystego sumienia, że zrobiony został cały wysiłek na jaki stać było w danym momencie rozwoju. Rozdymanie siebie zarozumiałością, na podobieństwo owej żaby z bajki, nie zdoła oszukać ni pokryć braku istotnych wartości, a może sprowadzić katastrofę.

A przedewszystkiem nie należy czekać na lekarzy z zewnątrz, lecz samym zacząć leczenie i to zacząć je od stworzenia w sobie wewnętrznej dyscypliny, poszanowania dla swej pracy i pracy innych i gorącego umiłowania tej sztuki, której się służy, a może w krótkim czasie objawią się cudowne rezultaty tej kuracji i radość zapanuje w duszach.

Warszawa 1920 r.

Stanisława Wysocka-Stanisławska.

Książka o St. Wysockiej

W samą porę, bo w przeddzień jubileuszu Stanisławy Wysockiej — pojawia się książka wybitnego teatrologa, Dra Stefana Papée — omawiająca w sposób zwięzły i rzeczowy dotychczasową działalność sceniczną i reżyserską wielkiej polskiej tragiczki i wybitnego „człowieka teatru".

Na przestrzeni 52 stron zdołał autor „Teatru Żeromskiego" i „Misterjów balladowych Zegadłowicza" — ująć i tym razem całokształt rozlewnego zagadnienia, jakiem pozostanie zawsze działalność wybitnego artysty i dał szerokiej publiczności zarówno jak i miłośnikom teatru obraz życia Stanisławy Wysockiej i jej działalności owocnej dla polskich scen — grupując swój obszerny materjał w trzech wymownych rozdziałach: 1) W poszukiwaniu teatru, 2) Na miarę Fidjasza, 3) Aktor przedewszystkiem.

Typograficznie luksusowa prawie forma książki — iluminowana doskonałemi ilustracjami — w wykonaniu obcem dotąd naszej grafice — stanie się zapewne wkrótce jednym z poszukiwanych druków. To usposabia obiecująco!

„W poszukiwaniu teatru" nazwał Dr. Papée pierwszy rozdz. swej monografji — w którym szkicuje dzieje artystki od Jej dziecięcych marzeń o teatrze — aż po dzień jubileuszu. Są to dzieje aktora w Polsce, wędrówki, zmiany, wyjazdy i powroty, zawody i triumfy; tych ostatnich było jednak znacznie więcej — dzięki pomyślnej gwieździe, świecącej nad głową Wysockiej.

Poznanie panny Wilskiej ze sceną prawdziwą nastąpiło w r. 1895 w trupie Puchniewskiego — wyjeżdżającej na zarobek do Petersburga — a w roli Feli w Bałuckiego „Flircie". Po odrzuceniu propozycji wstąpienia do cesarskiego zespołu w Petersburgu wraca Wilska do Kielc, a potem na 2 sezony do Lublina — gdzie odkryła prasa i krytyk w zamężnej już Wysockiej talent tragiczki — w owem mieście Lublinie na owe czasy — zbyteczny. Po roku spędzonym w Warszawie w teatrze Z. Przybylskiego angażuje się Wysocka na dwa sezony do Poznania — do dyr. E. Rygiera 1899/1901 — nie myśląc wówczas, że tu właśnie wypadnie jej święcić jubileusz, gdzie nastąpił przełomowy niejako moment w jej życiu a to za sprawą roli Maryjki w Sudermana „Sobótce", która to kreacja dała artystce własną pewność talentu!

Odrzuciwszy propozycję przejścia na scenę niemiecką, wyjeżdża Wysocka do Krakowa na całych lat 10 i pracuje tam w zespole dwóch świetnych dyrekcyj: J. Kotarbińskiego i L. Solskiego. Rolę Rity w „Małym Eolfie" Ibsena zdobyła W. Kraków i uznaną została za „najlepszą Ibsenistką" — a po odejściu Siemaszkowej z Krakowa staje się pierwszą tej sceny tragiczką — grając tytułowe role w Krasińskim, Słowackim, Wyspiańskim, Przybyszewskim, Maeterlincku, Hauptmanie, Tołstoju, Szekspirze, Kasprowiczu.

Tutaj spełnia się także marzenie artystki: spotkanie na scenie w roli partnerki Modrzejowskiej — a po jej wyjeździe odziedziczenie w spadku po Modrzejewskiej roli Laodamji. Dyr. J. Kotarbiński w swej książce „W służbie sztuki i poezji" rejestruje wdzięcznie zdobycie i postępy dojrzewania artystycznego W. z tego okresu, do czego przyczyniła się wspólna praca z Modrzejewską.

Pod okiem Solskiego pracuje następnie W. sześć sezonów i od niego uczy się reżyserji, tej drobiazgowej roboty, która tworzy teatr. Najpiękniejszy to okres twórczości artystki — stwarzającej niezapomniane kreacje Rebeki West, Heleny Alving, Lukrecji Cenci, Althei, Pallady, Judyty Jewdochy i Klitaimnestry — oprócz powtarzanych ról z poprzedniego okresu, obejmujących klasyczny repertuar polski i światowy — i oprócz różnych aktualności ówczesnego Krakowa — jak popisowa rola Bony w Rydla „Jedynaku Królewskim", znana poznańskiej publiczności z doskonałego portretu Wł. Roguskiego, zdobiącego tytułową stronę niniejszego zeszytu „Świata Kulis".

W tymże roku 1912 występuje W. gościnnie w Zagrzebiu, budząc u tamtejszej publiczności niezwykły entuzjazm — powtarzający się przy następnym jej nawrocie w r. 1914.

Na inauguracyjnem przestawieniu „Teatru Polskiego" w Warszawie w r. 1913 gra W. w Irydionie „Kornelję" — a następnie Balladynę, by w rok potem sprawić we Lwowie prawdziwą sensację wystąpieniem swem w roli „Hamleta". W rok później widzimy ją w Moskwie w „Studjach" — Stanisławskiego, poszukującego szczęśliwie nowej formy w teatrze przez „przywrócenie duszy" teatrowi.

Wybuch wojny zaskoczył W. w Kijowie — gdzie zresztą mieszka stale od 1910 roku ze swym mężem, lekarzem Grzegorzem Stanisławskim, bratem naszego sławnego pejsażysty. Tutaj skupia W. wokół siebie polską kolonję aktorską i autorską i otwiera „Teatr Studja" dla dzieł o wybitnej wartości literackiej i propagandowej. Po zlikwidowaniu wskutek wydarzeń politycznych 1918 r. „Teatru Studja" występuje W. w kijowskim „Teatrze Polskim" Rychłowskiego, a gdy i ta placówka uległa likwidacji, tworzy W. w Kijowie pierwszy „Państwowy Teatr Polski" a przy nim „Szkołę dramatyczną" — będącą nietylko krzepieniem ducha narodowego, ale zarazem przytułkiem i ratunkiem dla młodzieży polskiej, której groziło przymusowe przywdzianie obcego munduru..

Po wkroczeniu Denikina do Kijowa i upadku teatru wraca W. do kraju, zaczynając od gościnnych występów w Krakowie i Poznaniu, by pozostać następne dwa sezony w teatrze „Rozmaitości" w Warszawie.

W r. 1921 wyjeżdża po raz trzeci do Zagrzebia i tutaj otrzymuje zaszczytną propozycję od Rządu Jugosłowiańskiego objęcia reżyserji i prowadzenia szkoły dramatycznej w stolicy. Artystka dziękuje za ofertę, jak również odmawia identycznym propozycjom niemieckim i rosyjskim i wraca na dwa sezony do Krakowa do T. Trzcińskiego, by zajaśnieć na scenie w sztukach Dickensa, Eurypidesa, Mereżkowskiego, Dostojewskiego i Wyspiańskiego i wprowadzić na scenę młodą wówczas twórczość Hulewicza (Arunę) i Zegadłowicza („Lampkę ol." i „Alcestę").

Rok 1925 upływa W. pod godłem „Rybałta" zorganizowanego przez siebie wędrownego teatru szukającego publiczności po kresowych miasteczkach, by nieść jej kulturalną strawę. Pod koniec tego roku widzimy ją w „Teatrze Nowym" w Poznaniu, reżyserującą „Głaz graniczny" Zegadłowicza a w r. 1927 w tymże teatrze „Betsabę" — w obu z Ireną Solską w rolach tytułowych.

W sezonie 1926/27 prowadzi W. z R. Wasilewskim teatr w Lublinie.

W końcowej części tego rozdziału przedstawia autor działalność Wysockiej na stanowisku reżysera „T. P." w Poznaniu, wykazując na szeregu wyreżyserowanych przez nią sztuk owocną działalność artystki dla polskiej sztuki i wielkiego repertuaru, który nie zawsze pokrywać się może z pojęciem „sztuk kasowych".

W drugiej części monografji zajmuje się Dr. Papée stworzonemi przez Wysicką postaciami „na miarę Fidjasza" — przechodząc w kolejności role z nieśmiertelnych arcydzieł greckich jak Klitaimnestry, Antygony, Jokasty, Elektry, Fedry, Medei, w których imponowała artystka swą posągowością a równocześnie prawdą i naturalnością, bo postacie te pozwalały artystce oddać owo tchnienie boskości, jakiem promieniowały.

Z równym entuzjazmem interpretowała W. postacie polskiej lit. romantycznej — jak Marylę, panią Rollison, żonę z Nieboskiej, Kornelję z „Irydiona" Amelję, Judytę w „Ks. Marku", księżniczkę w „Śnie srebrnym Salomei", Balladynę, Rozę Wenedę Dianę, Lucrecję Cenci, Zoraine w „Zawiszy" i Gwinonę. Obok Słowackiego wyjątkowe miejsce w twórczości artystycznej Wysockiej zajął Wyspiański — a wśród tuzina znakomitych kreacyj — wyróżnia autor kreacje Pallady i Jewdochy.

Z obcych pisarzy. poza klasykami, najżywiej przemawiał zawsze do W. Szekspir i Ibsen, to też w ramach nawet szczupłej monografji podkreśla autor obszer-

nie oryginalne i miarodajne ujmowanie tych postaci przez Wysocką.

Osobny ustęp poświęca autor kreacji matki w „Niespodziance“ Rostworowskiego, znanej bliżej Poznaniowi, a świadczącej dowodnie o świeżości i mocy talentu Wysockiej.

Rozdział 3-ci monografji mówi, jak W. pojmuje zadania aktora i sceny, o czem sama niejednokrotnie wypowiadała się na łamach czasopism teatralnych i co w swej scenicznej działalności starała się w realne przyoblekać kształty. Wysocka domaga się od aktora fachowości, złączonej harmonijnie z pracą duchową; trzeba wyszkolić nietylko głos, dykcję gest i ruch, trzeba udoskonalić duszę! Swój własny pogląd posiada W. również na rolę dekoratora, którego praca musi być jedynie tłem dla artysty (i słów tekstu), co wszystko w sumie podkreśla dominującą rolę aktora-człowieka na scenie.

Chcąc pokazać, jak Wysocka ucieleśniała marzenie życia o teatrze — podejmuje autor monografji próbę scharakteryzowania wyników reżyserji Wysockiej na kilku przykładach jej inscenizacji: „Legionu“ Wyspiańskiego, „Świerszcza za kominem“ Dickensa i „Medei“ Eurypidesa — w teatrze w Krakowie, zaś „Głazu granicznego“, „Betsaby“ Zegadłowicza i „Dziadów“ Mickiewicza w Poznaniu.

We wszystkich tych poczynaniach posłuszna była wenętrznemu nakazowi, który zmuszał ją do budowania prawdziwego teatru i tworzenia w nim harmonijnie pięknego człowieka. „Aktor przedewszystkiem“ powtarzała z uporem, wierząc, że hasło jej musi zatriumfować.

Teraz robiąc obrachunek z trzydziestupięciu lat walki, może Wysocka spokojnie powiedzieć o sobie: „Dobrze pracowałam“ — a poświadczą jej to z wdzięcznością ci którzy mieli szczęście śledzić jej działalność jako aktorki i reżysera. — kończy Dr. Papée swą skrzętną i z całym należnym wielkiej polskiej tragiczce pietyzmem napisaną monografję.

W ten sposób przybyła ubogiej naszej literaturze teatrologicznej — obok monografji Przybylskiego o Ant. Hoffmannowej i W. Siedleckiego o Helenie Modrzejewskiej — trzecia praca poświęcona działalności aktora. Będzie to trwały hołd, złożony artystce, odbiegający szczęśliwie od typu mało mówiących t. zw. albumów jubileuszowych — wydanych z powodu jubileuszów Solskiego i Frenkla.

Prawdziwą ozdobą książki jest kilkanaście fotografij Wysockiej z różnych jej okresów życia i różnych ról — wykonanych, — jak i całość książki, przez Jana Kuglina — tyle zasłużonego już naszej sztuce drukarskiej typografa-artysty.

Henryk Szczerbowski.

Skąd wziął się „Świat nudów”

Powodów było bardzo wiele. Wymienię tylko trzy. Te najważniejsze.

W latach siedemdziesiątych zeszłego stulecia ulubieńcem salonów, wytwornym mówcą i wykwintnym pisarzem był E. M. Caro, filozof dwojga imion, postrach wszystkich mężów, bóstwo wszystkich pań, przeciwnik zawzięty pozytywizmu, apostoł metafizyki i poufnych pouczeń z dziedziny psychologji miłości, z pokazem doświadczeń dla pięknych wtajemniczanych.

Pan Caro podobał się wykwintnisiom, rozmaitym Filamintom i Belizom, złościł jednak co niemiara mężczyzn, których apoteozowanie lekkoducha okropnie gniewało. Szeregi niezadowolonych z pana Caro powiększały panie, te poważne, albo te proste i szczere, które nie uległy sugestji znakomitego magnetyzera i te lekkomyślne i kochliwe, które w ogólnym biegu do wrót carowego serca dały się

zdystansować młodszym, czy ładniejszym.

Przeżywana przez Paryż chwila dziejowa czekała na swego Arystofanesa.

Wtedy pojawił się Edward Pailleron i wystawił „Świat nudów", w profesorze Bellac portretując sławnego „lwa paryskich salonów", dwojga imion pana Caro. Powodzenie komedji było ogromne.

Edward Pailleron kołatający od dwudziestu lat daremnie swemi komedjami do serca Paryżan nagle w 1881 r. zdobył sobie niebywały sukces w „Le monde où l'on s'ennuie". W profesorze Bellac rozpoznano natychmiast pana Caro, co więcej wiedziano nawet jak się nazywa naprawdę pani de Laudan, czy Lucja Watson. Komedja miała więc cierpki posmaczek skandalu towarzyskiego, rozporządzała świetnym wabikiem, który zapewnia popularność i zdobyła ogromny sukces Pailleronowi.

Częsty powrót do repertuaru w późniejszych latach zawdzięcza „Świat nudów" już nie panu Caro, którego popularność szybko się skończyła. Świeżość komedji Paillerona tkwi w nieśmiertelności jej tematu, opiewającego emancypację kobiet i walkę dwóch płci.

W czasach Moliera hrabiny de Céran i panie Laudan spotykały się tak długo w salonach pani de Scudery, tak mozolnie poszukiwały wzruszeń na mapie Krainy Czułości, aż nakoniec znalazły się uwiecznione w „Pociesznych Wykwintnisiach" i „Uczonych Białogłowach". W czasach Paillerona emancypantki stworzyły nowy egzaltowany „Świat nudów". Wyrażały się już nieco inaczej, pozmieniały upodobania, ale właściwie prawie się nie różniły od swych prababek. Dziś wykwintnisie egzaltują się na inne tematy, terenem duchowych wzlotów bywa dla nich przeważnie już nie salon, nawet nie cieplarnia, ale po dawnemu mają swoich Bellaców, wymarzonych, niedoścignionych, jedynych. Walka dwóch płci toczy się też dalej, z tym samym rozmachem i zaciekłością i zwyciężają w niej zazwyczaj, jak u Moliera Henryki, czy jak u Paillerona Zuzanny. Po staremu kładą też dobrowolnie na siebie małżeńskie okowy rozmaici Rogerowie szybciej niż się tego spodziewali. Dlatego „Świat nudów" jest wciąż aktualny, a świetne jego postacie, przez tyle już lat zapewniające oklaski aktorom, i dziś bawią nas i cieszą.

Ale jest jeszcze i trzeci powód wznowienia „Świata nudów", tym razem najważniejszy.

Księżna de Reville ze „Świata nudów" to osoba o której od początku sztuki wiemy, że ma „doskonałe serce i zdrowy rozsądek", dwie rzadkie zalety w salonach pani de Céran. Ona jedna od razu się orjentuje w czem tkwi sens i urok życia i pogodną swą filozofją dopomaga ludziom do szczęścia. Kojarzy młodych, nagradza uczciwych, rozbawia znudzonych. Jest nam z nią dobrze i wszyscy miłą księżnę kochamy.

Księżnę de Reville gra Stanisława Wysocka w dniu trzydziestopięciolecia swej świetnej pracy artystycznej. „Doskonałe serce i zdrowy rozsądek" doradził jej słusznie, że na jubileusz trudno grać jedną z tych bohaterek, które trują i mordują, bo jak tu mówić jubilatce o miłości, kiedy ma kilka ofiar świeżo na sumieniu. Przez trzydzieścipięć lat pokazała nam dosyć Balladyn, teraz chce być księżną de Reville, chce być nie tylko podziwianą, ale i kochaną.

Ułatwiła nam jubilatka sytuację. Tem goręcej okażemy jej naszą miłość.

Stefan Papée.

Z dawnych lat

Złote myśli aktorów Teatru Polskiego z przed 30 lat

Przed laty trzydzieści nie było oczywiście „Świata Kulis“ lub podobnego pisma, któreby spełniało rolę łącznika między teatrem a publicznością. Prasa poza sprawozdaniami z premjer, nie zajmowała się zbytnio aktorami a tak popularne dziś wywiady z gwiazdami sceny nie były wtedy jeszcze w modzie.

A przecież aktor — jak i dziś — odczuwał potrzebę wypowiedzenia się i wyspowiadania przed publicznością, choćby ze swego stosunku do sztuki.

Chwytał wtedy za pióro i rzucał na papier myśli, często głębokie, często żartobliwe, ale zawsze pełne ukochania sceny i zrozumienia swego posłannictwa.

W roku 1900 — a więc równe 30 lat temu — ukazała się w Poznaniu drukiem mała książeczka pod tytułem „Nowy Momus“. Znajdujemy tam m. in. takie ziarenka rozmyślań, rozsute z pod pióra ówczesnego dyrektora Teatru Polskiego Edmunda Rygiera:

„Dzieło sztuki, jako płód twórcy-człowieka, nie może być a b s o l u t n i e skończonem. Treść lub idea tego dzieła może być bezwzględnie piękna, lecz forma zawsze może być udoskonalona“.

„Religja, wiedza, sztuka, dobro, prawda i piękno, oto trzy potężne i wspaniałe kolumny, na których wznosi się w niebo sięgająca świątynia duchowego bytu człowieka“.

„Trudno utrzymać stosunki i żyć z ludźmi, ażeby od czasu do czasu nie grać z nimi komedji. Uczciwy człowiek gra ją tylko z musu, łotr zaś sam szuka sposobności,by bliźniego w pole wyprowadzić.“

W tymże samym „Momusie“, dzisiejsza reżyserka i chluba sceny polskiej Stanisława Wysocka zamieszcza następujący młodzieńczy wierszyk p. t. „Do sztuki!“:

Ty, co ze szczytów wyciągasz ramiona
Do swych wybranych, o ukochana
Sztuko! do Ciebie pragnę ja biedz!
Pragnę zniweczyć duszę gorącą
Wszelkie zapory zdobycia Ciebie
Lub wyczerpana walką nużącą,
W śmiertelnej ciszy u stóp Twych ledz.
A choć mi przyjdzie skonać dla Ciebie,
To z przekonaniem, że aby chcieć
Ku Tobie dążyć, być Ciebie godnym
Trzeba w swej piersi szlachectwo mieć.

Świetny aktor tegoczesny, dobrze zapisany w kronikach naszego teatru St. Czerniak rzuca śmiały aforyzm:

„Tylko aktor obradzony talentem twórczym jest prawdziwym artystą; nigdy nie będzie nim wygodniś, leniwiec, szablonowy kopista, niewolniczo i bezdusznie małpujących innych, chociażby największych artystów“.

A bezimiennie pisze ktoś z starej, przesławnej gwardji:

Nie to ładne, co ładne, lecz co się podoba:
Jednemu wykonanie, drugiemu osoba.

Na co dodaje B. Szczurkiewicz:

Recenzja i sztuka, rzadko chodzą w parze;
Można mieć recenzję, grając na fujarze.

Sławna Eleonora Królikowska, babka młodziutkie artystki Aleksandry Królikowskiej, wpisuje do „Momusa“ na wieczną rzeczy pamiątkę następujący czterowiersz:

Dla sztuki się poświęca wiedzę, młodość, zdrowie
Lat dziesiątki służy się Jej wiernie
I zamiast wawrzynów, uznania i złota,
Zbiera się ironję i ciernie.

I jeszcze raz na innej stronie zabiera głos St. Czerniak, przestrzegając:

„Pracujmy mniej dla sławy, a więcej z poczucia obowiązku. Mniej małostkowego egoizmu, a więcej miłości i poszanowania dla Sztuki!“

A Ignacy Berski sypie aforyzmy jak z rękawa:

„Im kto jest większy w swoich oczach, tem mniejszy w oczach kolegów i publiczności“.

„Artysta jest jak żeglarz — jeden walczy z bałwanami na morzu, a drugi na lądzie.“

„Najszczęśliwszą chwilą aktora jest ta, gdy po odegranej roli, jest sam ze siebie zadowolony.“

Ówczesny zaś baletmistrz (bo Teatr Polski miał w zespole baletmistrza, gdyż gry-

wał wszystko) Leopold Doliński wzdycha melancholijnie:

„Ha! Trudno! Gdzie nie można głową, trzeba nogami...“

Niedawno zgasły Franciszek Ryll, zaczynający wtedy swój chwalebny żywot na scenie tego teartru, którego już do końca życia nie opuścił, zapisał wreszcie w „Momusie“ taki aforyzm:

„Jak żołnierzowi przed apelem, tak artyście przed premjerą drżą łydki“.

Jeśli zanotowane powyżej złote myśli aktorów Teatru Polskiego z przed lat trzydziestu przywiodą na myśl, zwłaszcza starszym bywalcom, te piękne postacie naszego życia teatralnego i czasy wspólnie z niemi przeżywane, niechże utrwalą je w w wdzięcznej pamięci, niestety tak prędko przemijającej. K. Piekarczyk.

Camille Saint-Saëns

Z powodu premjery „Samsona i Dalili“

Był cudownem dzieckiem. Niespełna trzy lata mając, zaczął się uczyć gry fortepianowej, w piątym roku czytał partytury Gretry'ego i próbował już kompozycji, zaś jako chłopiec dziesięcioletni wystąpił w Paryżu w sali Pleyela z własnym recitalem fortepianowym, zadziwiając wszystkich fenomenalnem uzdolnieniem technicznem, wskazującem na przyszłego wirtuoza oraz dojrzałością muzyczną, nieprawdopodobna w tak młodym wieku.

Gwiazda Saint-Saënsa zabłysła wcześnie i przez pół wieku była jedna z najjaśniejszych na firmamencie muzyki francuskiej. Była to indywidualność reprezentacyjna, która potrafiła zwrócić uwagę całego świata na twórczość francuską i utrzymać dla niej powszechne zainteresowanie mimo kultu, jaki w latach tych pielęgnowano prawie wyłącznie dla mistrza z Bayreuthu. Przez całą, drugą połowę ub. wieku i aż do okresu przed wojną światową wpływ i znaczenie Saint-Saënsa były wielkie. Zmarły dopiero przed kilku laty (1922) mistrz ten nieustannie czynny brał udział we francuskim ruchu muzycznym, zarówno jako kompozytor, wirtuoz, pedagog, organizator i świetny publicysta i chociaż rozwój francuskiej twórczości muzycznej poszedł drogami innemi, aniżeli temi, któremi kroczył autor „Samsona“, to jednak nie kto inny, jak on właśnie dał sposobność talentom rodzimym do rozwinięcia się w stworzonej przez siebie w r. 1871 „Societé national“.

Camille Saint-Saëns pochodził z rodziny normandskiej i urodził się w Paryżu w r. 1835. Objawiając od najwcześniejszej młodości wręcz genjalne uzdolnienie muzyczne rozwijał się też niezwykle prędko, gdy tylko zaczął systematycznie uczyć się muzyki. Miał zaś na wstępie tych studjów dopiero siedem lat. Nadzwyczajna pamięć i umiejętność przyswojenia sobie każdego stylu ułatwiły mu osiągnięcia niezwykłej wprawy w przeróżnych technikach kompozytorskich, tak, że jako młodzieniec siedemnastoletni mógł się już swobodnie wypowiedzieć w formie symfonicznej. Umysł niezwykle żywy i wrażliwy, zdolność orjentacji wprost genjalna, pamięć obejmująca bez trudu wszelką muzykę od Bacha do Liszta włącznie, zdolność do wczucia i przystosowania się do najróżnorodniejszych stylów, oto przesłanki, na których opiera się twórczość Saint-Saënsa, obejmująca na poziomie mistrzowstwa kompozycyjnego wszelkiego rodzaju formy, w przeróżnych ty-

pach składzie muzycznej, (od prostych do najbardziej złożonych), w wszelkiego rodzaju stylach utrzymane, stanowiące jakby encyklopedję historji muzyki nie pozbawioną jednakże nuty osobistej autora i jego ojczyzny, prawdziwa ars gallica.

W paryskiem konserwatorjum studjował Saine-Saëns kompozycję u Halévy'ego a grę organową u Benoit'a. Mając już za sobą szereg sukcesów estradowych jako pianista i kompozytor (sławna nagroda muzyczna Prix de Rome minęła go dwukrotnie) objął w r. 1853 posadę organisty w kościele Saint-Merry a już w pięć lat później w wielkiej paryskiej bazylice Sainte Madeleine, gdzie pracował do roku 1877. Jako wirtuoz fortepianowy, jako świetny improwizator i jako kompozytor Saint-Saëns w latach tych wysunął się na czoło francuskich muzyków. Do grona przyjaciół swoich zaliczał Liszta (którego poematy symfoniczne stały się wzorem własnych dzieł tego rodzaju Rubinsteina, Gounoda i innych. Mając zaś już liczebnie pokaźną ilość dzieł różnych form w tece kompozytorskiej zabrał się też do dramatu muzycznego, a owocem tej pracy stało się najwartościowsze i najsłynniejsze dzieło jego „Samson i Dalila" oratoryjna opera na tle znanej historji biblijnej. Saint-Saëns rozpoczął kompozycję tego dzieła w r. 1868 a po dłuższej przerwie wykończył dopiero w r. 1877 i to na życzenie Liszta, tego wspaniałego protektora tylu wielkich utworów muzycznych. Dzięki też Lisztowi ujrzał „Samson" światło kinkietów po raz pierwszy w teatrze nadwornym w Weimarze, dnia 2 grudnia 1877 r. I tak jak niejedna opera francuska, drogą okólną przez Niemcy doszła na sceny krajowe tak i „Samson", zaaklimatyzował się na dobre dopiero od r. 1892 w repertuarze Wielkiej Opery w Paryżu, gdzie z niesłabnącem powodzeniem grany jest do dziś. Ogromny sukces tego dzieła otworzył też sceny francuskie dla innych oper Saint-Saënsa, których jest dosyć wiele, lecz żadna nie doszła do popularności „Samsona". W literaturze międzynarodowej obok tej opery żywotne są też tylko dzieła niesceniczne Saint-Saënsa, jak przedewszystkiem jego koncerty (skrzypcowe, fortepianowe) i utwory symfoniczne ze słynnym „Dause macabre" na czele.

Jeżeli przeglądniemy ogromny dorobek twórczy Saint-Saënsa i zapytamy dlaczego cechuje go taka różnolitość stylów, to powodów szukać musimy w tendencjach estetycznych twórcy „Samsona", głoszącego jak najdalej idący, bezwzględny eklektyzm. Umiał doskonale przejąć na własność styl wagnerowski i — jak sam mawiał — postępował tak samo z Bachem, Haydnem, Beethovenem, Mozartem i wszystkimi mistrzami wielkich szkół. Cytuje to zdanie znany muzykolog André Cocuroy, który dodaje, że pomiędzy temi różnorodnemi wpływami Saint-Saëns zdołał utrzymać doskonałą równowagę i nadać wszystkiemu, co pisał, formę wytworną i wzorową. Bogactwo myśli nowych i oryginalnych nie było cechą jego indywidualności; twórczość jego raczej charakteryzuje jasność, zwięzłość formy. Artysta ten, bardzo wykształcony, może być uważany jako przedstawiciel klasycznej umysłowości francuskiej w XIX w. Stąd wniosek, że muzyka jego zwracała się raczej ku przeszłości, niż ku przyszłości. Lecz i ta okoliczność tłomaczy wyjątkową wartość jego muzycznej formy, której czystość trudno naśladować.

Z. L.

Z głosów prasy
o festiwalu Moniuszkowskim w Poznaniu

Z okazji Międzynarodowych Targów Opera Poznańska wystąpiła z cyklem uroczystych przedstawień Moniuszkowskich. zakończonych premjerą „Flisa".

Niezwykle sympatyczna, a propagandowo doniosła inicjatywa dyr. Wojciechowskiego, została artystycznie znakomicie zrealizowana i Poznań oraz przyjezdni goście targowi mieli rzadką sposobność wysłuchania w jednym ciągu wieczorów doskonale wystudjowanych oper Moniuszki, mianowicie: „Halkę", „Straszny Dwór", „Hrabinę". „Verbum Nobile" i „Flisa".

Podobnie rozległym dretpertuarem Moniuszkowskim nie może poszczycić się żadna inna krajowa scena, to też zasługa kulturalna opery Poznańskiej jest podkreślenia godna. Zespół Opery Poznańskiej przygotowywał się sumiennie do festivalu i w licznych próbach pod osobistem kierownictwem dyr. Wojciechowskiego wyretuszowano wszelkie nierówności, jakie w ciągu kilkuletniego grywania oper tych mogły się nagromadzić. Wr~z z przywróceniem scen, które zwykle opuszczano, odświeżono przedstawienie całkowicie i artystyczny wynik tak przygotowanego festivalu musia. też zadowolić wszystkich.

Mimo wiosennej pory, udział publiczności był poważny, a owacje zgotowane artystom i dyr. Wojciechowskiemu, świadczyły o silnym oddźwięku, jaki ten piękny hałd dla Moniuszki wywołał u naszych melomanów .



Moniuszki: „Flis" w Teatrze Wielkim

Premjera „Flisa" pod kierunkiem muzycznym p. Tyllji wypadła również wybornie i przywrócenie repertuarowi tej wesołej a muzycznie bardzo ładnej opery Moniuszki, należy powitać z uznaniem.

(Krakowski Kurjer Ilustr. z dn. 10. IV.)

Zakończeniem i niejako ukoronowaniem festiwalu było wystawienie „Flisa". Zważywszy, że opera (wzgl. operetka, wodewil jak ją nazywają muzykolodzy) ta była wystawiana niezmiernie rzadko i to prawie tylko w wyjąt-

kach a nie formie scenicznej — trudności te polegały przedewszystkiem na braku materjału orkiestralnego jednego z największych przeszkód w rozpowszechnieniu się muzykl operowej Moniuszki — możnaby wystawienie „Flisa" słusznie nazwać jego premjerą. A jeśli nawet ściśle chronologicznie nie będzie to słuszne, to jednak nie ulega najmniejszej wątpliwości, że artystycznie pod względem jakości wykonania była to prawdziwa pra-premjera poniekąd rewelacyjna dla badaczy i znawców Moniuszki. Według zdań takich powag na polu krytyki twórczości Moniuszki jak Jachimecki, Opieński należy „Flis" do utworów słabszych mistrza. Zarzuca się „Flisowi" brak bezpośredniej wybuchowej melodyjności. jaka cechowała Halkę a miała później wydać tak piękne owoce w „Strasznym Dworze". Naszem zdaniem, premjera poznańska zdołałaby wiele zmienić w tych poglądach. Być może, że suchy. nie odzwierciadlający zresztą pokaźnej zdolności instrumentatorskiej. wyciąg fortepianowy „Flisa" mógł w tym względzie zwieść wielu, ale i być może (a to będzie chyba najbardziej bliskie prawdy), że pyszne uchwycenie tego utworu przez operę poznańską nadało „Flisowi" szczególne wartości.

Scenarjusz „Flisa" oparty na coprawda dość szablonowym, ale dla wymogów librettowych illo tempore zwyczajowym konflikcie jest krótki. skoncentrowany, uwzględniający w pierwszym rzędzie wymogi wodewilu. Muzyka natomiast przekroczyła ramy tego charakteru wodewilistycznego i pozostając zawsze pełna werwy, musująca jak szampan, nie jest ani przez chwilę banalną, tuzinkową, tak jak to zwykło było się fabrykować muzykę do wodewilów. Muzyka Moniuszki jest zawsze szlachetna w linji melodyjnej, wznoszącej się w wielu ustępach (szczególnie dumka Zosi) do wyżyn najpiękniejszych inspiracyj melodyjnych Moniuszki. Każda z ról potraktowana z odrębną charakterystyką muzyczną daje wykonawcy duże pole do popisu.

Wszystkie względy złożyły się więc na to, że wskrzeszenie tego utworu należy zaliczyć do najszczęśliwszych i udałych pomysłów naszej opery.

Wykonawcy: Fedyczkowska nadała roli Zosi cechy swej wielkiej indywidualności śpiewaczej, Wiśniewski jako Franek został może najbardziej po macoszemu potraktowany przez kompozytora, był jednak w swych lirycznych wynurzeniach, Wawrzyniecki w roli Jakóba — wpatrzonej w prawzór Beaumarchais'go — doskonale utrafił w jej charakter buffo. Zathey (Antoni) i Syroczewski (Szóstak) bardzo sumienni. Dekoracje Jarockiego bardzo barwne. eo pięknej perspektywie.

Jedną z najpiękniejszych była strona orkiestralna, wypracowana przez kapelmistrza B. Tyllję na istne cacko.

Festiwal skończony. Dyr. Wojciechowski — duchowy ojciec festiwalu — przeprowadził go z świetnym wynikiem. Nie bez racji sygnalizowaliśmy już z okazji dawniejszych wykonań oper Moniuszki dyr. Wojciechowskiego jako wyśmienitego znawcę na tem polu. Festiwal dowiódł tego najzupełniej. Dyr. Wojciechowski może być dumny ze swego dzieła.

My również jesteśmy dumni, że to właśnie opera poznańska pierwszy w tak artystycznie nie do prześcignięcia sposób zadokumentowała swą cześć dla genjuszu Moniuszki.

T. Z. Kassern.

(Nowy Kurjer z dn. 7. V. 30.)

Napis orjentacyjny na każdym pomniku brzmi zwykle: „Wielkiemu Twórcy (wzgl. Bohaterowi) .... N. N. — Naród". Zapytajcie jednak pierwszą lepszą „cząstkę narodu", przechodzącą koło pomnika, co wie o danym bohaterze, to łacno możecie usłyszeć odpowiedź, że jest to przecież ten słynny poeta polski — Moniuszko!" (autentyczne!). I pomniki mają swoje tragedje! Nosimy na głowie kłopotliwe balasty zobowiązań historycznych wobec „wielkich synów narodu" — ciągle nam ktoś o tych zobowiązaniach przypomina, więc nie bardzo wiedząc, co z tym fantem począć, stawiamy na odczepne pomnik i podpisujemy się po tartiufowsku chytrze a dowcipnie: wdzięczni rodacy" lub coś w tym guście. Dokonawszy tego uroczystego aktu, czujemy się niemal wyższymi od honorowanego bohatera, a w każdym razie bardzo dumnymi.

O tem naprzykład, że w życiu i w czynach był on istotnie wielkim praeceptorem narodu (Łucjan Kamieński — inauguracyjne przemówienie festiwalowe) naszym bakałarzem muzycznym. piszą uczeni w książkach i mówią okolicznościowe referaty. których słucha garstka ludzi. O tem, że życie jego, pełne samozaparcia, było jedną ofiarą na zaniedbanym i opuszczonym ołtarzu polskiej kultury muzycznej. wiedzą tylko bardzo nieliczne jednostki. Dlaogółu nazwisko to — jak każde inne — ma znaczenie tylko o tyle, o ile dostarczyć mu może odpowiedniej rozrywki lub odpowiednich wzruszeń.

Jak dla Moniuszki jest to jednak za mało. Za mało dlatego, że rola i znaczenie jego nie wyczerpują się w fakcie stworzenia tylu i tylu oper, pieśni i in. dzieł, lecz w tem głównie że w smutnych i mrocznych czasach wziął na siebie w pojedynkę gigantyczny trud uprawy polskiego, zaściankowego ugoru pod zasiew przyszłych pokoleń. Sam, własną twórczością zapełnił niemal wszystkie luki i wyboje naszej niwy muzycznej. Stworzył polską operę, kantatę, pieśń, muzykę religijną itp. ale nietylko, że luki te zapełnił, lecz w świętym zapale

twórczym i obywatelskim wziął się jeszcze do zwykłej, codziennej pracy praktycznej i własną działalnością starał się ożywić martwotę ruchu muzycznego w kraju i innych do tej pracy pobudzić. Jest to więc postać, której dzieje i czyny powinny być uwzględniane w historji narodu narówni z dziejami i czynami bohaterów i poetów, a nie być zacieśniane tylko do wąskiej dziedziny muzycznej. Pomniki jego nie powinny być wyrazem czczego kon-



Moniuszki: „Flis“ w Teatrze Wielkim (Fedyczkowska i Wiśniewski)

wenansu, lecz dowodem istotnej czci. jaka się należy każdemu bohaterowi (nietylko w uprzywilejowanem militarnem znaczeniu).

A przecież jednak festiwal ten uprzytomnił choćby tylko tej garstce słuchaczy. że Moniuszko to nietylko postać z pomnika, lecz był, jest i pozostanie człowiekiem żywym, którego działalność w stosunku do naszej nowszej kultury muzycznej ma znaczenie zasadnicze, ponieważ jest niejako kamieniem węgielnym, fundamentem, na którym budujemy i budować jeszcze będziemy.

On to (a nie genjalny, nadpolski, zbyt może polski, lecz od rzeczywistości polskiej oderwany Chopin) jest tym rozumiałym i wielkim w swej prostocie praeceptorem i budowniczym polskiej kultury muzycznej w znaczeniu szerokiem.

Imię Moniuszki zbyt nam już spowszedniało, zbytnio spoufaliśmy się z niem przez jednostronne a wyłączne prawie upodobanie, jakie nasze teatry operowe okazują dla „Strasznego Dworu“ i galówkowej „Halki pod Racławicami“ (jak się jakiś dowcipniś wyraził). Tymczasem każda nowa premjera jego mniej znanych oper przynosi tyle nowych, nieznanych wartości, odsłania nam tyle piękna.. swoistego wdzięku i uroku. że narzuca się pytanie: Dlaczego nie znaliśmy tego dotychczas, dlaczego tak późno uczymy się to należycie cenić.!

St. Wiechowicz.

(Kurj. Pozn. z dn. 5. V. 1930 r.)

Teatr lwowski i jego nowi dyrektorzy

Konkurs na dzierżawę trzyletnią miejskich scen lwowskich rozstrzygnięty. Miasto wydzierżawiło swoje trzy sceny Stanisławowi Czapelskiemu, dyrektorowi administracyjnemu poznańskich teatrów miejskich oraz Zygmuntowi Zaleskiemu, znakomitemu artyście śpiewakowi, który przez dwa lata był pracował w Poznaniu i zostawił po sobie niezatarte wspomnienie wielkiej sztuki.



Stanisław Czapelski

Nie od rzeczy będzie, gdy obaj nowi dyrektorzy lwowscy z Poznaniem byli związani, przypomnieć ich curriculum vitae, które zawiodło ich obecnie na posterunek tak ważny.

Dyr. Stanisław Czapelski wraca do swego rodzinnego miasta, jest bowiem Lwowianinem. Tam się w r. 1889 urodził, tam skończył gimnazjum i uczęszczał na uniwersytet, tam wreszcie stawiał pierwsze kroki na scenie, jako aktor. Angażowany następnie do Łodzi, Poznania, Warszawy (Rozmaitości i teatry szyfmanowskie), spędził w czasie wojny trzy lata w Moskwie, również w teatrze polskim emigracyjnym pracując, poczem wrócił do kraju i został zaangażowany do krakowskiej Bagateli, która wówczas przechodziła swoje świetne czasy, potem zaś stworzył pierwszy objazdowy teatr dla Pomorza i miasta tamtejsze z nim zwiedzał.

Dwa lata spędził następnie w Poznaniu jako sekretarz Teatru Wielkiego, rok w Katowicach jako reżyser dramatu, aż po-

zyskany do Poznania na stanowisko dyrektora administracyjnego obu scen miejskich, spędził tutaj lat pięć na wytrwałej fachowo niezwykle pogłębionej i energją nacechowanej pracy.

się mało równych mająca karjera światowa młodego artysty.

Zbierał laury Zaleski na wszystkich wielkich scenach rosyjskich; gdy wybuchła rewolucja wyjechał do Odessy, ale i tam pro-



Zygmunt Zaleski

Dyr. Zygmunt Zaleski, genjalny, światowej sławy śpiewak-aktor, urodził się w Połtawie w r. 1884. Po studjach gimnazjalnych oraz malarskich wyjechał do Rzymu, gdzie w Królewskiem Konserwatorjum pracował pod kierunkiem słynnego barytonisty Cotogniego nad swym wspaniałym głosem. Młodego śpiewaka cechowały tak niezwykłe zalety, że odrazu został powołany na debiut do opery cesarskiej w Petersburgu i po debiucie zaangażowany na pierwszorzędne stanowisko. Odtąd zaczęła

wadził operę, dopóki było to możliwe. Następnie wyjechał do Włoch i tam odrazu zdobył stanowisko w najpierwszym rzędzie światowych śpiewaków. Przez pięć lat z rzędu powoływała go La Scala. Wszystkie wielkie sceny włoskie ubiegały się o jego kreacje, poczynając od Parmy, Triestu, Genui, Neapolu itd. itd. zbierał triumfy w Barcelonie, wyjechał następnie do Ameryki południowej, w Paryżu występuje w Wielkiej Operze w Barcelonie jest stałym gościem wielkich sezonów, podobnie jak w

Wiedniu, Bukareszcie, Zofji, Belgradzie, Zagrzebiu, Budapeszcie itd. Gościł też niejednokrotnie w Warszawie, aż dyr. Stermichowi udało się pozyskać znakomitego artystę dla Poznania, gdzie przez dwa lata był gwiazdą zespołu, a świetną pracą reżyserską zapisał się trwale w dziejach naszej sceny.

Lwów, który patrzy wstecz na świetne tradycje, przywiązuje do dyrektury Czapelski-Zaleski niemałe nadzieje, łącząc z niemi nazwisko L. S. Schillera, który jako były dyrektor Teatru Bogusławskiego reżyser scen szyfmanowskich i Reduty w Warszawie zdobył sobie szeroki rozgłos. Nowy sezon zaczyna się we Lwowie pod najświetniejszemi auspicjami.

w. n.

Co grają w Polsce

Przed końcem sezonu. — „Legjon“ w Operze Warszawskiej. — Nowy Shaw w Teatrze Narodowym. — Jego ideologja. — Fantazja na motywach rosyjskich. — Staroangielska sztuka u Szyfmana. — Ostatnie kroki Lwowa przed nową dyrekcją. — W Krakowie. — Wilno i jego kłopoty.

Teatry warszawskie dobijają do końca sezonu; obecnie w t. zw. zielonym karnawale, przyciąga się publiczność ostatniemi nowościami nim przyjdzie okres letniego snu urlopów. Teatr Narodowy wystąpił z dawno zapowiadanem monumentalnem przedstawieniem „Legjonu“. Dzieło wyspiańskiego nigdzie poza Krakowem nie było dotychczas zainscenizowane, a znał je ze sceny tylko Lwów, gdzie w swoim czasie zawiózł „Legjon“ Solski (grający Mickiewicza) z całym swoim zespołem.

W warszawie objął inscenizację dyrektor Teatru Narodowego p. Emil Chaberski i przeniósł „Legjon“ na ogromną scenę opery. Dawniej grywano nieraz dramaty i tragedje w Teatrze Wielkim. Ogrom i głębia jego sceny pozwala na rozwinięcie przepychu dekoracyj, uwarunkowanego tak bardzo przestrzenią, zaś oddalenie „desek“ od widza stwarza atmosferę, w której wielkie słowo poetyckie i patos nabierają właściwej rezonancji.

Przedstawienie spotkało się z ogromnym sukcesem artystycznym. Dekoracje Drabika, według zgodnej opinji prasy, przechodzą monumentalnością i siłą wyrazu wszystko co dotychczas było w tym kierunku dokonane. W ogromnej obsadzie wyróżnia krytyka zwłaszcza Węgrzyna, który grał swoją dawną, krakowskim jeszcze sukcesem pamiętną rolę Rapsoda, jedną ze swoich najświetniejszych. Mickiewiczem był Brydziński, ważniejsze inne postacie zostały obsadzone czołowemi siłami. „Legjon“, jako misterjum narodowe stał się trwałym nabytkiem repertuaru i tytułem do rozgłosu.

Tymczasem na scenie Teatru Narodowego wystawiono pod reżyserją L. S. Schildenfeld-Schillera „Dom złamanych serc“, sztukę Bernarda Shawa. Jest to już trzeci Shaw w tym warszawskim sezonie, po „Wielkim kramie“ i „Mezaljansie“, które to sztuki grał dr. Szyfman w swoich teatrach. „Dom złamanych serc“ niemało odbiega od normalnej koncepcji Shawa. On sam określił tę sztukę jako „fantazję na motywach rosyjskich“, a to dlatego, że przeniósł w stosunki angielskie atmosferę sztuk Czechowa, widzianych przez siebie przed wojną w Londynie, zwłaszcza atmosferę „Wiśniowego sadu“. Czechow w tym dramacie przedstawia jak wiadomo przeżartą bezwładem i na śmierć skazaną warstwę ziemiańską w przedwojennej Rosji. Shaw uogólnił to i pogłębił. „Domem złamanych serc“ jest statek, którym dowodzi kapitan Shotover. Mieszkańcami tego pływającego domu są przedstawiciele różnych sfer społeczeństwa, ludzie przeżyci, zmęczeni, bezdogmatowi, zabijający czas flirtami i filozofowaniem w próżni. Wyrywa ich z bezwładu wojna. Nad statkiem-domem przelatują nieprzyjacielskie aeroplany rzucając bomby. Część mieszkańców zrywa się do obrony i czuje w sobie jakby przypływ nowej energji. W rezultacie o-

brona się udaje, ginie tylko dwóch miljarder i włamywacz, którzy stchórzyli, reszta wychodzi z życiem. Shaw kończy jednak akordem dwuznacznym: niewiadomo, czy po tym wstrząsie ludzie ci obudzą się i będą zdolni do czynu, czy też popadną w dawny bezwład.

Ciekawe są jak zwykle djalogi, pełne paradoksów i nieoczekiwanych zwrotów. Krytyka podnosi świetną reżyserję Schillera, oraz grę Solskiego i Solskiej, zaznaczając, że nieczęsto się ogląda zespół tak wypracowany.

Teatr Polski dra Szyfmana wystawił staroangielską sztukę Ben Jonsona, pt. „Volpone" w przeróbce Stefana Zweiga i w reżyserji dr. Ryszarda Ordyńskiego. „Volpone" (dosłownie: „lisisko") jest to mieszkający w Wenecji bogacz lewantyński, który robi sobie z ludzi igraszkę, obiecując im spadek po sobie, jako że niby jest siężko chory. Chciwcy, którzy zlatują się na ten żer, są przez niego wyprowadzani na dudków, on zaś triumfuje. Jest to galerja typów przeważnie zepsutych lub wprost zbrodniczych, noszących nazwiska od swych właściwości („Canina" — suka, „Mosca" — mucha itd.).

W przeróbce Zweiga zbrodnia triumfuje, natomiast w oryginale ulegała karze. Ben Jonson był współcześnikiem Szekspira i bodajże najświetniejszym. Sztuka ta miała wielkie powodzenie na całym świecie, w Polsce grał ją przed paru laty Kraków.

We Lwowie dobiega końca sezon pod prowizoryczną dzierżawą p. Czarnowskiego, który od września ustępuje miejsca dyrekturze pp. Stanisława Czapelskiego i Zygmunta Zaleskiego. Świetny administrator teatrów poznańskich i znakomity, światowej sławy śpiewak nasz, zapewnili sobie współpracę reżyserską i dramaturgiczną L. S. Schillera. Lwów spodziewa się, renesansu swych świetnych tradycyj, a są wszelkie dane, że się nie zawiedzie. Tymczasem p. Czarnowski wystawił widowisko J. S. Petry'ego, p. t. „Lwie serca", wyróżnione w swoim czasie na konkursie dramatycznym lwowskim. Jest to jakby feerja historyczna, apoteozująca bohaterstwo Lwowa, z dawnych czasów znane i stwierdzone przy najazdach tatarskich i kozackich. Muzykę napisał dr. Adam Sołtys. Jako dekoratorka i kostjumerka zadebiutowała p. Janina Przybylska i spotkała się z wielkiemi pochwałami za świat swej fantazji, pełen podobno uroku. Wystawiał rzecz p. Franciszek Frączkowski.

W Krakowie zagrano „Panienkę z dancingu" Krzywoszewskiego, rolę tytułową grała p. Łozińska, Woreczka — znaną rolę Fertnera — p. Fabisiak. Ponadto na 3 maja wznowiono „Zemstę" z p. Jednowskim jako Cześnikiem, Sosnowskim jako Milczkiem, Klarę grała p. Kossowska, Podstolinę p. Klońska-Sauerowa, Wacława P. Pawłowski, Papkina p. Fabisiak. Poza tem gościł w Krakowie „Dom kobiet", puszczony na objazd przez dyr. Szyfmana i wystawiony w Bagateli. Zespół uległ zmianie, z doangażowanych na Warszawę aktorek pozostała tylko p. Siemaszkowa (Julja), resztę ról grają artystki zespołu szyfmanowskiego z p. Przybyłko-Potocką na czele.

Należy wreszcie zanotować spore zamieszanie, jakie powstało w Wilnie. Dyr. Zelwerowicz, który prowadzi tam teatry miejskie z ramienia Związku Artystów Scen Polskich, wystawił sztukę niemiecką Brucknera „Przestępcy", będącą inwektywą na sprawiedliwość sądową. Rzecz, grana poprzednio w Łodzi, spotkała się już tam z zarzutami brutalności i propagandy społecznej w duchu demagogji i wywrotu. W Wilnie ogłosiły przeciw niej protest organizacje społeczne, a wciągnęły w niego i kryminalną bombę „Broadway", wystawioną poprzednio przez dyr. Zelwerowicza, Poznanowi zaś znany z Teatru Nowego.

Wskutek tego protestu starostwo zakazało dalszych przedstawień „Przestępców", dyr. Zelwerowicz wyjechał do Warszawy i zgłosił stamtąd rezygnację z dyrektury, w prasie zaś rozpoczęła się szeroka dyskusja nad „Przestępcami", i wogóle nad całym ubiegłym sezonem. W chwili, gdy piszemy te słowa, sprawa jest jeszcze w zawieszeniu co do dyrektury p. Zelwerowicza, dyskusja zaś toczy się w prasie dalej.

Wł. Ł.

Co grają zagranicą

PARYŻ

Popularny aktor i komedjopisarz Sacha Guitry wystawił sztukę p. t. „Niech żyje teatr“, wywyższającą teatr nad kino nieme i dźwiękowe. Tendencja jest słuszna i pożyteczna. Inna rzecz, że utwór Sachy powodzenie swe zawdzięcza właśnie kinowemu scenarjuszowi.

Verneuil zbiera znów oklaski za najnowszą farsę p. t. „Moja siostra i ja“, napisaną na spółkę z Berrem. Tematem są zaloty miłosne bogatej księżniczki do ubogiego bibljotekarza. Księżniczka udaje „swą siostrę“, ubogą pannę z magazynu, byle ośmielić młodzieńca, którego płoszy tytuł magnacki. W końcu dochodzą do porozumienia. Są przecież w życiu sytuacje, w których tytuł nie bywa przeszkodą. Kiedy młodzi doszli do zrozumienia tej starej prawdy, rozwód okazał się zbyteczny.

Jacques Deval zyskał sukces w komedji „Barricou“, pokpiwającej mocno z polityki. Chodzi poprostu o to, aby nie dopuścić do Izby Deputowanych młodego posła, który chce obalić rząd. Zajmująca intryga i szalone tempo akcji zyskały powszechne uznanie.

WIEDEŃ

Wielka Opera wystąpiła z premjerą, z „Wozzekiem“ Alana Berga, w 17 odsłonach. Wozzek to żołnierz. Kocha się nieszczęśliwie w Marji. Tę zdobywa jednak silny rywal, tambourmajor. Wtedy Wozzek zabija kochankę, a sam się topi. Muzyka jest jeszcze gorsza od libretta.

Reinhardt gra wciąż z powodzeniem W. S. Manghama „Święty płomień“. sztukę, która znowu nabrała rozgłosu po sukcesach rozmaitych Remarqueów. Odsłania ona bezwzględnie chore środowisko angielskie, w którem bohaterstwo lotnika nie wzbudza szacunku nawet w najbliższej rodzinie. Żona sparaliżowanego na wojnie lotnika romansuje z jego bratem. Przed cierpieniem i rozpaczą chroni osamotnionego matka, dając synowi truciznę.

Miał Wiedeń chwilowo sensację w występach teatru rosyjskiego Aleksandra Tairowa. Grano sztukę O' Neilla p. t. „Murzyn“. Potem kilka innych, n. p. operetkę Lecoquea p. t. „Dzień i noc“. Sukces był jednak słaby.

BERLIN

Miał Wiedeń Tairowa, Berlin Meyerholda, drugiego potentata teatralnego bolszewji. Wystawiono „Rewizora“ Gogola, „Ryczcie Chiny“ Tretiakowa, „Las“ Ostrowskiego. Spotkał jednak Meyerholda zawód. Zarzucono mu przesadę i zacofanie. Szczególnie ten drugi zarzut zabolał reformatora, który ogłosił swój teatr teatrem awangardy. Wyjechano z Berlina.

Wciąż powodzenie ma inscenizacja głośnej powieści Arnolda Zweiga p. t. „Spór o sierżanta Griszę“, mocno przemawiająca ze sceny.

BUDAPESZT

Znany u nas Fodor, autor „Sekretarki pana prezesa“, bawi wesoło publiczność węgierską pogodną komedją „Jaśnie pani marzy“.

Z niecierpliwością oczekują tu premjery „Dzisiaj wieczorem, albo nigdy“ Lilli Hatvany o tem jak kobieta czterdziestoletnia zapragnęła nagle awanturki miłosnej. Kobieta jest śpiewaczką, wybraniec młodym mężczyzną. Czy doszli do porozumienia? Lilli Hatvany pragnie podobno, przy tej sposobności, głosić tezę w obronie praw starzejącej się kobiety. Czy się jej to uda?!

PRAGA

Praski „Teatr Kameralny", po pierwszych zawodach, zdobył uznanie inscenizacją japońskiej sztuki p. t. „Terakoya", w opracowaniu Jana Bora, reżysera teatru. Podobała się też staroangielska tragedja Johna Forda p. t. „Giovanni i Annabella", w inscenizacji Józefa Kodiczka, przedstawiająca tragizm miłości między siostrą i bratem. Grano ją bardzo dobrze. Ładne dekoracje dał malarz-dekorator Vlastislaw Hoffman.

Hanka.

Drobne wiadomości

LWÓW ODDAŁ SWOJE TEATRY W DZIERŻAWĘ PP. STANISŁAWOWI CZAPELSKIEMU I ZYGMUNTOWI ZALESKIEMU.

Dziennik Poznański z dnia 10. V. donosi:

Rada przyboczna komisarza rządu na m. Lwów — jako organ zastępujący Radę miejską — na posiedzeniu wczorajszem zadecydowała ostatecznie powierzyć dzierżawę teatrów miejskich pp. Stanisławowi Czapelskiemu i Zygmuntowi Zaleskiemu.

Uchwałę poprzedziła długa dyskusja między zwolennikami pp. Czapelskiego i Zaleskiego z jednej, a dotychczasowego dyrektora p. Czarnowskiego z drugiej strony. Pierwsze głosowanie nie dało absolutnej większości i dopiero w głosowaniu drugiem, ukończonem o północy. szala zwycięstwa przechyliła się na stronę pp. Czapelskiego i Zaleskiego.

Publiczność, wypełniająca galerję, przyjęła wynik głosowania oklaskami i obrzuciła radnych kwiatami.

O ogromnem zainteresowaniu, jakie budziła sprawa dzierżawy teatrów lwowskich, świadczy fakt, że na posiedzenie wczorajsze członkowie Rady stawili się niemal w komplecie.

STANISŁAW DRABIK

otrzymał zapewnienie na 4 występy gościnne, — oraz propozycję na stałe engagement do Królewskiej Opery w Belgradzie (Jugosławja).

SUKCES EWY BANDROWSKIEJ W BIAŁOGRODZIE.

Znakomita nasza śpiewaczka, primadonna opery warszawskiej, p. Ewa Bandrowska-Turska w drodze na gościnne występy w Medjolanie. zatrzymała się w stolicy Jugosławj, Białogrodzie, gdzie dała trzy gościnne występy w królewskiej operze. P. Bandrowska wystąpiła w „Traviacie", Rigoletto" i „Cyruliku sewilskim". Sukces naszej artystki był kolosalny: na dwu ostatnich przedstawieniach śpiewała p. Bandrowska przy szczelnie wypełnionej sali teatru Wielkiego. Po pierwszym akcie „Cyrulika sewilskiego" artystkę naszą zasypano kwiatami. Po ostatniem przedstawieniu („Cyrulik sewilski") dyrekcja teatru wydała dla p. Bandrowskiej kolację. W sobitę. 3-go bm. żegnana z żalem przez polską kolonję, wyjechała p. Bandrowska do Medjolanu.

TEATR POLSKI W PARYŻU.

W niedzielę, dnia 11 bm. odbędzie się staraniem teatru Polskiego w Paryżu przedstawienie „Lekkomyślnej siostry" Perzyńskiego. Główne role odegrają pp. Olga Orleńska, Rychłowski, b. dyrektor teatru w Wilnie, Szreniawa, Maglicka, Zdzitowiecka i Gliński.

WYSTĘP „HARMONJI" BERLIŃSKIEJ W FILMIE „CYTADELA WARSZAWSKA".

Po wielkim sukcesie polskiego Towarzystwa śpiewackiego „Harmonja" w Berlinie na jego ostatnim koncercie, na którym obecni byli wybitni przedstawiciele niemieckiego świata muzycznego, zaangażowana została „Harmonja" do wykonania partyj chórowych i solowych w filmie dźwiękowym p. t. „Warszawska Cytadela".

Treść filmu osnuta jest na dziejach niedolli ludu polskiego, w niewoli rosyjskiej. W czasie wyświetlania interesującej, pełnej napięcia dramatycznego akcji rozbrzmiewa muzyka i pieśni polskie, w wykonaniu rodaków naszych, zamieszkałych w Berlinie, a zrzeszonych w chórze „Harmonji". Partję solową odśpiewał p. Bernard Kałamajski.

PIEŚŃ O NOCY ŚWIĘTOJOŃSKIEJ.

W związkue ze zbliżającemi się uroczystościami 400-letniej rocznicy urodzin Jana Kochanowskiego, skomponował Stanisław Lipski, prof. Konserwatorjum krakowskiego, ilustrację muzyczną do „Sobótek" Kochanowskiego, w układzie na 3-głosowe chóry szkolne z towarzyszeniem fortepianu. Szkoda tylko, że żadna z firm wydawniczych nie postarała się dotąd o wydanie tej kompozycji, tak aktualnej ze względu na bchody szkolne, którym brak odpowiedniego materjału muzycznego dla urozmaicenia tychże.

UROCZYSTE PRZEDSTAWIENIE „HALKI" W PRADZE.

Dyrekcja praskiego Narodni Divadlo zwróciła się do dyrekcji opery warszawskiej z zaproszeniem artystów polskich do Pragi dla wzięcia udziału w uroczystem przedstawieniu Moniuszkowskiej „Halki". Do stolicy Czech udali się wybitni przedstawiciele opery warszawskiej: p. Lipowska, p. Gruszczyński i Mossoczy oraz kapelmistrz p. Dołżycki. który dyrygować będzie przedstawieniem „Halki".

COSIMA WAGNER.

Dnia 16-go III. w Bayreuth zmarła Cosima Wagner w 92 roku życia, wdowa po Ryszardzie Wagnerze. Ktokolwiek poznał Cosimę Wagner, przekonał się, jak skromną była ta, której jedynym celem życia była ofiara z siebie dla wielkiego mistrza tonów, która ubóstwianego męża darzyła w życiu najtkliwszą opieką, była podporą i pocieszycielką w smutkach jego. Ona to była wierną strażniczką jego twórczości, jak i jego dzieł, pozostawionych jako legat całemu światu.

Zaiste, Cosima Wagner ofiarowała mistrzowi najpiękniejsze uczucie, jakie kobieta dać może. Dla Wagnera była ona więcej, jak pełną oddania kochającą żoną, była wypełnieniem długo wytęsknionego, dotąd darmo poszukiwanego szczęścia.

Dziwny „fatalizm" miłości — rzec można dziedziczny — otaczał Cosimę od urodzenia. Urodzona dnia 25 grudnia 1837 r. w Como nad jeziorem, była córką Franciszka Liszta, muzyka węgierskiego. Jej matką była hrabina Marja d'Agoult, Liszta przyjaciółka, a córka Vicomta de Flavigny, piszącego pod imieniem Daniela Sterna. Hrabina d'Agoult była swego czasu w Paryżu zjawiskiem niezwykle czarującem urodą, wielką inteligencją i dowcipem. I Cosima z kolei opuściła swego małżonka, Jana Bülowa, ale nie jak jej matka, dla ukojenia zmysłowej namiętności, lecz, aby poświęcić swe życie dla uwielbionego mistrza, którego ukochała wielką, pełną czci i pietyzmu fanatyczną miłością.

Cosima Liszt, wychowana w wytwornym instytucie p. Bernard w Paryżu, przenosi się wraz z ojcem, Lisztem do Berlina na studja muzyczne. W domu baronowej Bülow poznaje jej syna Jana, entuzjastycznego wielbiciela Ryszarda Wagnera. Niezwykły entuzjazm dla twórczości Wagnera udziela się młodej Cosimie do tego stopnia, że prowadzi ją aż do małżeństwa z Janem. Związek ten, mimo, że ugruntowany na wielkiem nieporozumieniu, trwał zgodnie i przykładnie, dając im trzy córeczki: Blandynę, Danielę i Isoldę. W r. 1865 na polecenie Wagnera zostaje hr. Bülow powołany do Monachjum. Tu spotyka się Cosima po raz pierwszy z Ryszardem Wagnerem. Odtąd zostaje jego najwierniejszą przyjaciółką. Troszczy się o jego wszystkie sprawy życiowe, załatwia wszelką korespondencję mistrza, jest jego opiekunką, pocieszycielką w ciężkich troskach. Kiedy Ryszard Wagner wyjeżdża do Szwajcarji, towarzyszy mu wraz z córeczkami i mężem. Stosunek br. Bülowa do Wagnera jest dżentelmeński — oparty jednak na rezygnacji.

Po pokonaniu wielu przeszkód w r. 1869 zostaje związek małżeński Bülowów rozwiązany, a w rok potem nastąpił w protestanckim kościele w Lucernie ślub Ryszarda Wagnera z rozwiedzioną Cosimą Bülow.

W przeciągu paru lat Cosima Bülow obdarza Wagnera dwojgiem dzieci. Są to: Ewa i Zygfryd Wagner.

Wkrótce po ślubie przesiedla się nowa para do Bayreuth. Następuje 1876 rok z wystawieniem „Pierścienia Nibelungów", następnie kompozycja i wystawienie „Parsifala", a w r. 1883 śmierć Ryszarda Wagnera.

Dotąd Cosima była dla swego małżonka potężną podporą i pomocą, teraz zaczęła się jej samodzielna praca. Dzisiejszy teatr w Bayreuth jest jedynie jej dziełem, legatem dla jego syna Zygfryda. Po kolei i kilkakrotnie sama zajmowała się wystawieniem, z wyjątkiem „Rienzi", wszystkich dzieł Ryszarda Wagnera w Bayreuth. Każde dzieło było przygotowane pod jej kierunkiem, z najwyższem pietyzmem i znawstwem. Wkrótce to małe miasteczko stało się miejscem poświęconem sztuce Wagnera, do którego ciągną zawsze wielbiciele mistrza z wszystkich części świata.

Z imieniem wielkiego reformatora Ryszarda Wagnera, pozostaje związane imię jego wiernej towarzyszki życia Cosimy Wagner. Kobieta, nie przysięgając miłości i wierności „aż do śmierci", przeniosła te uczucia daleko poza tę granicę.

P. KAROL BENDA DYREKTOREM TEATRU TORUŃSKIEGO.

Rada miejska Torunia uchwaliła powierzyć kierownictwo teatru toruńskiego w sezonie 1930-31 dyr. Karolowi Bendzie, przebywającemu obecnie w Paryżu.

„LATO POLSKIE NAD WISŁĄ".

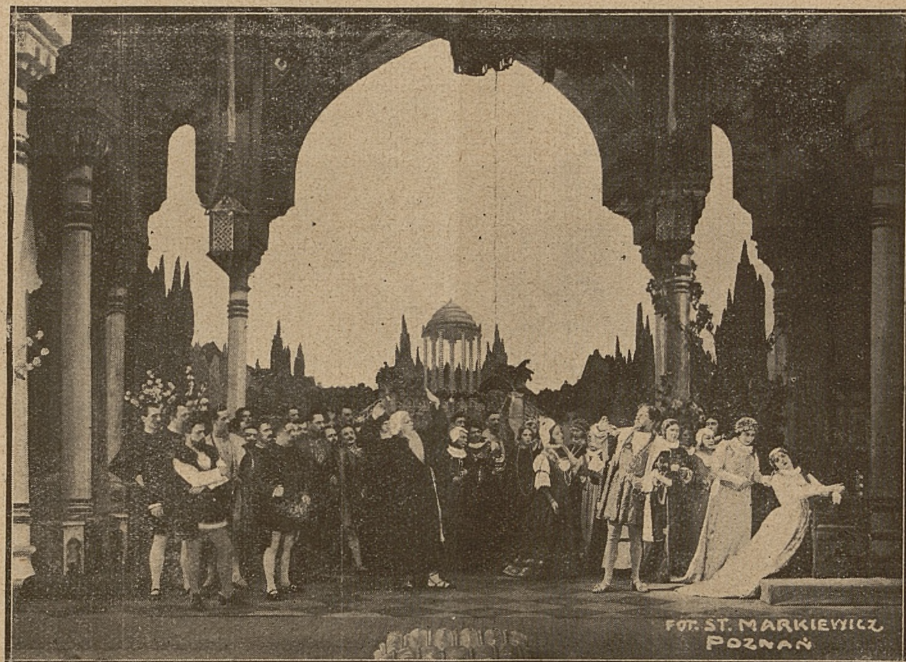
W lipcu br. teatr żołnierski garnizonu grudziądzkiego pod protektoratem p. gen. Rachmistruka r-cy 16 dyw. piech. urządza widowisko, opracowane według „Krakowiaków i Górali" Wojc. Bogusławskiego. Scenarjusz tego narodowego widowiska razem z kierownictwem teatru żołnierskiego przygotowuje reżyser Ant. Piekarski, w niewidzianej dotychczas w Polsce oprawie, w której melodje staropolskie oraz tańce, wraz z rozwinięciem plastycznem w formie żywych obrazów, dopełni całości i da obraz „Lata pilskiego nad Wisłą".

„DOM KOBIET" Z. NAŁKOWSKIEJ W KSIĄŻKOWEM WYDANIU.

Pierwsza sztuka sceniczna Zofji Nałkowskiej p. t.: „Dom kobiet", ukazała się w wydaniu książkowem nakładem Gebethnera i Wolffa.

Wszyscy, kiórzy nie mają sposobności zobaczyć na scenie tej zajmującej sztdki. granej z dużem powodzeniem w Teatrze Polskim w Warszawie. mogą obecnie zapoznać się bliżej z jej ciekawą treścią i pośrednio przynajmniej przeżyć głęboki dramat duszy kobiecej. wikłającej się w tragicznym splocie ucezuć i fatalności życia. Lektura „Domu kobiet" pozwala nawet głębiej, niźli scena, wniknąć w myślowy sens sztuki i przedstawiony w niej dramat wewnętrzny.

Kronika ilustrowana





Donizettiego: „Faworyta" w Teatrze Wielkim (Dr. Roesslerówna i Drabik)

Nałkowska: „Dom kobiet"



Żbikowska, Wierzejska, Sachnowska, Wysocka, Młodziejowska, Zasępianka, Bracka i Gryf-Olszewska



Nałkowskiej: „Dom Kobiet“ w Teatrze Polskim (u góry: Wysocka i Młodziejowska)



(Chmielewski — Biesiadecki)



Haszka: „Dzielny wojak Szwejk" na scenie Teatru Wielkiego

Teatr w karykaturze



Karykatura Karola Frycza: St. Wysocka, jako Klaudja w „Dzieciach Waniuszyna". (Kraków 1904. — Ze zbiorów Dyr. St. Czapelskiego).

Kronika

TEATR WIELKI

Z nowości repertuarowych pozostaje na afiszu „**Flis**" Moniuszki, obok Donizetti'ego „**Faworyty**" i wznowiony „**Tannhäuser**" R. Wagnera.

W najbliższych dniach wystąpi Teatr Wielki z premjerą „**Samsona i Dalili**" — wielkiej opery Saint-Saënsa.

Z lekkiej muzyki zapowiada Dyrekcja operetkę „**Czardaszkę**".

TEATR POLSKI

Haszeka „**Dobry wojak Szwejk**" cieszy się nadal zasłużonem powodzeniem — a świetny „**Dom Kobiet**" Z. Nałkowskiej zyskuje na uznaniu szerokiej publiczności.

Na jubileusz St. Wysockiej wystawiona komedja E. Paillerona „**Świat nudów**" utrzyma się dłuższy czas na afiszu.

Przed zamknięciem sezonu z końcem czerwca wystawiona będzie jeszcze jedna premjera.

Przed zamknięciem sezonu z końcem czerwca wystawioną będzie komedja Kiedrzyńskiego p. t. „**Piorun z jasnego nieba**".

TREŚĆ — str. 145—176: R. Roguski: Portret St. Wysockiej. — Z. Kosidowski: W wirze astralnym. — Od Redakcji: Hołd Jubilatce. — Z. Kosidowski: Stanisława Wysocka. — St. Wysocka: Refleksje. — H. S.: Recenzje. — St. Papée: Skąd się wziął „Świat nudów Paillerona". — K. Piekarczyk: Z dawnych lat. — Z. Latoszewski: C. Saint-Saens. — Z głosów prasy o Festiwalu moniuszkowskim w T. W. — wn.: Teatr lwowski i jego nowi dyrektorzy. — Wł. Ł.: Co grają w Polsce. — Hanka: Zagranica. — Drobne wiadomości. — Ilustrowana kronika teatrów — Teatr w karykaturze. — Kronika.

Druk ukończono 13 maja 1930

Adres Redakcji: *Sekretarjat Teatru Polskiego w Poznaniu.* — Redaktor: *Emil Zegadłowicz*
Sekretarz Redakcji: *prof. Henryk Szczerbowski.*

WYKREŚLIĆ „WILKI".

Generał Francis Wingate, wysoki komisarz angielski w Egipcie, pełnił służbę pod rozkazami lorda Kitchnera. Otóż pewnego razu w czasie jego inspekcyjnej podróży w południowym Egipcie doręczono mu depeszę, wysłaną przez jednego z jego podwładnych, znajdującego się w pustyni na daleko wysuniętej placówce, pozbawionej jakiegokolwiek sąsiedztwa. Była to rozpaczliwa prośba:

„Dalszy pobyt tutaj jest niemożliwy; jestem otoczony przez lwy, słonie i wilki".

Sir Francis Wingate z zimną krwią polecił odpowiedzieć: „W Sudanie niema wilków", poczem udał się w dalszą podróż.

Po kilku dniach w drodze powrotnej, natknął się powtórnie na ten sam urząd pocztowy, gdzie zastał drugą depeszę zwarjowanego podwładnego. Nieszczęśliwy prosił zwięźle i z humorem:

„Powołując się na depeszę z dnia 16 bm. proszę wykreślić „wilki".

HUMORYSTYCZNE NIEPOROZUMIENIE JĘZYKOWE.

W połowie XIX stulecia popularną osobistością w paryskich lokalach rozrywkowych był Abd-el Kader, książę Kabulu, naczelnik kilku szczepów arabskich, na których czele wiódł przez 15 lat uporczywy bój z potężną Francją. Walki te zakończyły się pokojem i przyjaźnią władcy kabulu z b. swoim przeciwnikiem. Przyjaźń ta spowodowała, że Abd-el-Kader był w roku 1860 sojusznikiem chrześcijan przeciw Muzułmanom.

O egzotycznym tym księciu przechowała się pewna humorystyczna anegdota na tle nieporozumienia obyczajowo-językowego. Z okazji bankietu, który wydał szef ówczesnej prasy francuskiej, potężny Emil de Girardin, żarliwy stronnik Napoleona III., zebrała się u Girardina cała elita towarzyska Paryża. Girardin był nietylko wydawcą licznych dzienników i tygodników, lecz i popularnym naówczas dramaturgiem i jego dramat pod tyt.: „Dwie siostry", ściągał do teatru tłumy publiczności, a także w wydaniu książkowem znajdował wielu nabywców. Nie wiedział o tem Abd-el-Kader i w Girardinie widział jedynie potężnego polityka, wydawcę i przyjaciela cesarza.

Gdy po przyjęciu nadeszła chwila pożegnania, pragnął Girardin dać swemu egzotycznemu gościowi dowód wyjątkowej życzliwości. Doszedł zatem do władcy Kabulu i odezwał się do niego z uprzejmym uśmiechem:

— Byłoby to dla mnie prawdziwym zaszczytem, gdyby książę raczył przyjąć w upominku na pamiątkę dnia dzisiejszego moje „Dwie siostry".

Abd-el-Kader miał wyraźnie zdziwioną minę, gdy jego sekretarz i tłumacz zarazem przełożył mu na język arabski tę ofiarną propozycję gospodarza. Z uprzejmością, cechującą kulturalnych ludzi wschodu, pochylił głowę, skrzyżował na piersiach brunatne dłonie, ukłonił się i odparł:

— Byłoby to dla mnie niewymownem szczęściem gościć u siebie obydwie damy, jakkolwiek wyznam szczerze, że harem mój jest przepełniony i lista żon już zamknięta. Proszę ze swym cennym podarunkiem wstrzymać się jeszcze na pewien czas, aż do chwili, w której wystaram się o odpowiednie mieszkanie dla pańskich szanownych sióstr.

Na takie dictum egzotycznego władcy, w salonie wybuchł huragan śmiechu, który przez dłuższą chwilę nie mógł się uspokoić. Dopiero po pewnym czasie zrozumiał Abd-el-Kader, że padł ofiarą obyczajowo-językowego nieporozumienia.

EDISON I LOTNICTWO.

17-letni Edison, po długich, poważnych rozmyślaniach doszedł do wniosku, że aby móc unieść się w powietrze, wystarczy wchłonąć w siebie większą ilość gazu. Urządził więc doświadczenie: kupił kilka musujących proszków i dał koledze do połknięcia, czekajuc na skutek.

Niestety skutek proszków był nieco odmienny.

EDISON I JAJA.

Edison od wczesnej młodości odczuwał nieprzezwyciężony pociąg do wszelkiego rodzaju doświadczeń. Pewnego razu, gdy wielki genjusz świata był 4-letnim zaledwie chłopcem, matka znalazła go w kurniku, siedzącego w kącie.

— Co ty tutaj robisz?

— Nic, mamusiu. Ja tylko chciałem przekonać się, czy potrafię wysiedzić z jaj kurczątko.

UDA SIĘ, CZY NIE UDA.

Przed pierwszorzędną kawiarnią w Ostendzie stoi luksusowe auto. Z marmurowym spokojem, jak przystało na kierowcę tak wspaniałego auta, siedzi w niem szofer i pali wonne cygaro. W tem zbliża się elegancki młodzieniec, a wręczając szoferowi list, prosi najuprzejmiej, by był tak grzeczny i podał go swemu panu, siedzącemu w kawiarni. Szofer jednem spojrzeniem oszacował przybysza, a że egzamin wypadł dodatnio, poszedł spełnić jego życzenie. Pan otwiera list i czyta: „Uda się, to dobrze, a nie uda, to też dobrze". Zdziwionem okiem przebiega pan po treści tego listu, nie rozumiejąc o co chodzi. Wreszcie podaje szoferowi i z nim razem komentuje zagadkowe słowa. Szofer pierwszy spostrzega się, wybiega na ulicę i za chwilę wraca z okrzykiem rozpaczy:

— Udało się!

— Co się udało?

— Zwiał z autem.

Czcionkami Drukarni Wydawniczej Fr. Krajna,
Poznań, ul. Strzałowa nr. 2a